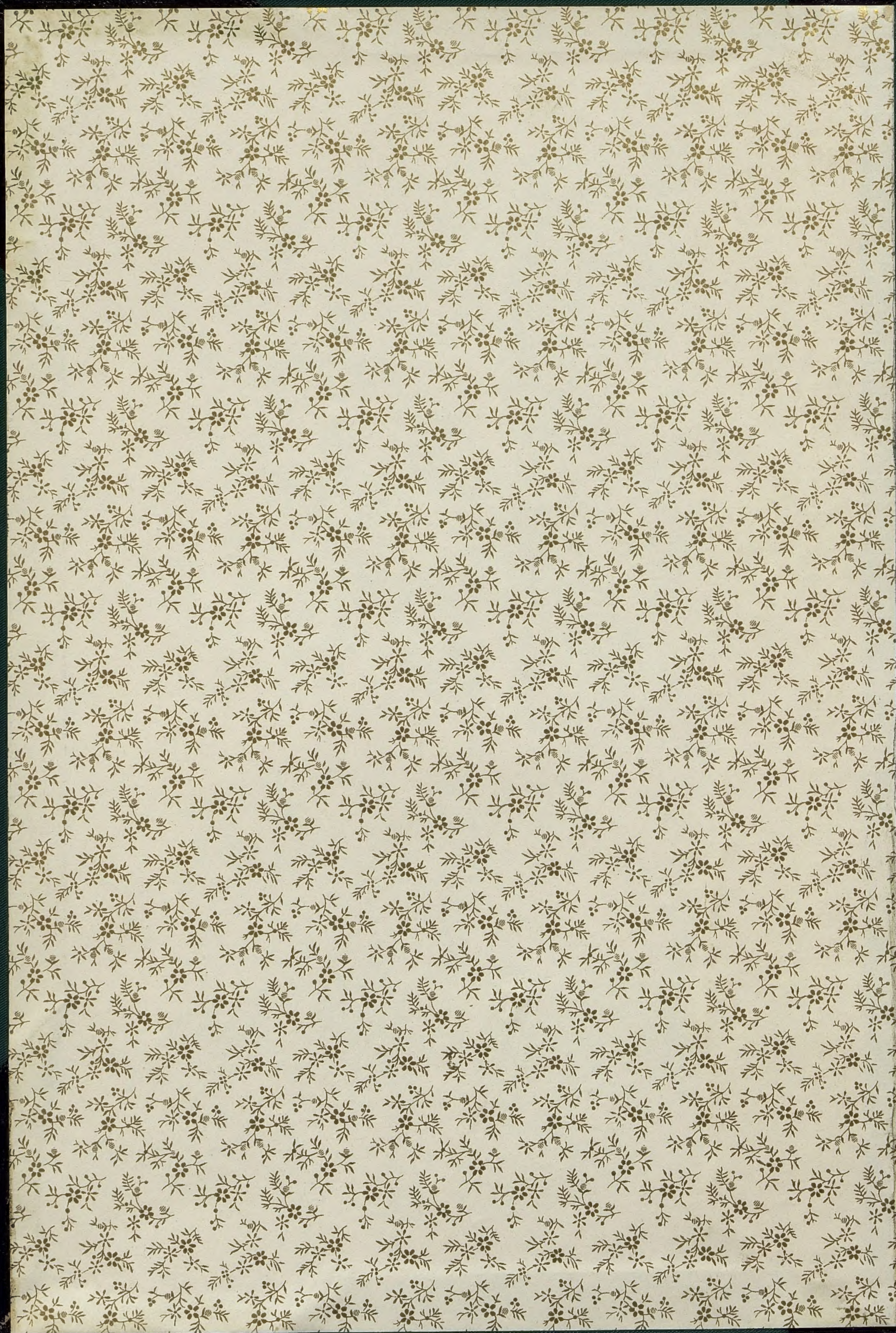
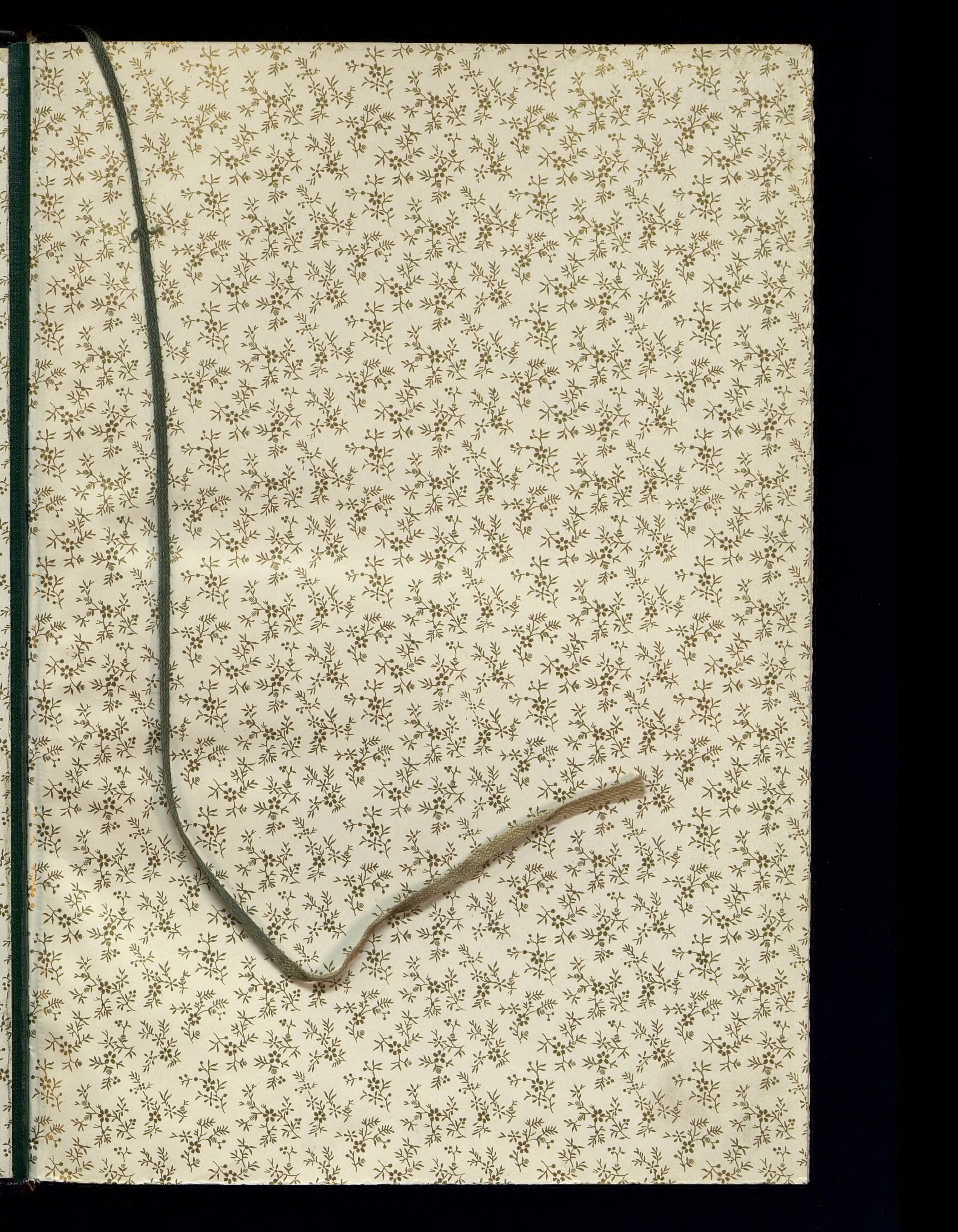
П. П. Гнѣдичъ.

Исторія Искусствъ





Многоуважаемой Марiи Гавриловне
Савиной
отъ автора
Января [illegible] года, СПбургъ

П. П. ГНѢДИЧЪ.

ИСТОРІЯ ИСКУССТВЪ.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

П. П. ГНѢДИЧЪ.

ИСТОРІЯ ИСКУССТВЪ.

(Зодчество, Живопись, Ваяніе).

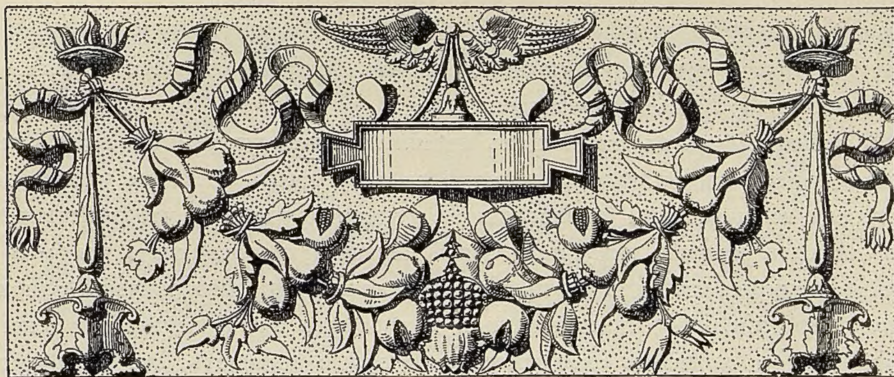
ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

До-историческій періодъ. — Египетъ. — Передняя Азія. — Эллада. — Римъ. — Древне-христіанская эпоха. — Арабы. — Зодчество на Западѣ.

ТРЕТЬЕ ИЗДАНІЕ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе А. Ф. МАРКСА.

Артистическое заведеніе **А. Ф. МАРКСА**, Измайловскій проспектъ, № 29.



Отъ автора.

Четверть вѣка назадъ, покойный А. Ф. Марксъ предложилъ мнѣ—тогда еще студенту Академіи Художествъ—издать составленныя мною записки по курсу Исторіи Искусствъ, такъ какъ никакихъ руководствъ и учебниковъ въ началѣ 80-хъ годовъ прошлаго столѣтія по этой части не было. Мнѣ рисовалось это изданіе въ видѣ небольшой книжки—«пособія», какъ принято называть подобныя компиляціи. Но А. Ф. Марксъ, по привычкѣ издавать все широко, преобразовалъ «записки» въ книгу съ 400 рисунками, по образцу сочиненія Ménard—**Histoire des Beaux-Arts**. Книга имѣла успѣхъ и вся разошлась.

Прошло двѣнадцать лѣтъ. За это время появилась только «Краткая Исторія Искусствъ» Любке, въ переводѣ Ѳ. И. Булгакова,—и никто изъ русскихъ спеціалистовъ не предпринялъ въ этой области никакого изданія, ни оригинальнаго, ни переводнаго. А. Ф. снова предложилъ мнѣ пересмотрѣть, расширить и разработать мой первоначальный матеріалъ. Къ сожалѣнію, времени было дано слишкомъ мало, и третья часть труда—современное искусство—не успѣла получить соотвѣтствующей обработки.

Тѣмъ не менѣе, успѣхъ изданія былъ безпримѣрный для русскаго книжнаго рынка: въ первый годъ разошлось 10.000 экземпляровъ, а въ слѣдующій годъ разошлось еще 4.000 стереотипнаго изданія. Вскорѣ «Исторію» можно было найти только у антикваріевъ за двойную цѣну.

Съ тѣхъ поръ прошло еще десять лѣтъ; появились отдѣльныя монографіи по искусству, альбомы, фототипическія коллекціи галлерей; къ полному изданію переводнаго сочиненія проф. Вёрмана было приступлено А. И. Сомовымъ четыре года назадъ, но пока вышелъ только одинъ томъ. Полнаго новаго труда по исторіи искусствъ все еще не появилось.

Въ теченіе этого десятилѣтія я систематически собиралъ матеріалы по исторіи новѣйшей живописи, ежегодно посѣщая европейскія художественныя выставки. Результатомъ явился совершенно заново обработанный по тексту и иллюстраціямъ третій томъ. Измѣненія сдѣланы и въ первыхъ томахъ.

И нынѣ я повторяю то, чтò писалъ въ предисловіи къ предыдущимъ изда-

ніямъ: мой трудъ—отнюдь не учебникъ, а тѣмъ болѣе не ученое сочиненіе,—это книга для чтенія и самообразованія.

Я всѣми силами въ настоящемъ изданіи старался уничтожить всѣ тѣ искусственныя перегородки и ярлыки, которые съ усердіемъ наставлены учеными консерваторами въ музеяхъ и каталогахъ. За важное принято то, что̀ дѣйствительно вліяло на ходъ развитія искусства. Сухой перечень художниковъ, когда-то жившихъ и написавшихъ рядъ картинъ, не имѣющихъ никакого значенія для насъ, въ этомъ изданіи опущенъ совершенно. Я рискнулъ пойти наперекоръ многимъ положеніямъ и мнѣніямъ спеціалистовъ. Будущее покажетъ, кто былъ правъ.

Біографій художниковъ, помимо ихъ формулярнаго, такъ сказать, списка, я касался постольку, поскольку біографическія ихъ черты, быть-можетъ, иногда граничащія съ анекдотомъ, характеризуютъ и рельефно выдѣляютъ художника. Въ этихъ черточкахъ иногда сказывается весь художникъ, весь его внутренній міръ, все его прошлое и будущее. Развѣ не характерно, что, во время іюльской революціи, Курбэ, захваченный съ инсургентами, былъ приговоренъ къ разстрѣлянію, и его спасли сосѣди, какъ «добраго малаго», а Коро, прибѣжавъ на баррикаду, спрашивалъ съ изумленіемъ:

— Скажите, развѣ народъ недоволенъ правительствомъ?

Въ этихъ чертахъ весь Курбэ — будущій революціонеръ жанра, и весь Коро—первый лирикъ пейзажа. Я останавливался на тѣхъ біографическихъ чертахъ, которыя особенно являются видовыми отличительными свойствами талантовъ. Какъ, напримѣръ, не подчеркнуть то обстоятельство, что огромный процентъ первоклассныхъ художниковъ въ юности былъ пастухами? И шведы, и итальянцы, и французы, и испанцы, и англичане — выставляютъ такихъ представителей народа въ боевые ряды величайшихъ живописцевъ, и ихъ происхожденіе не мѣшаетъ имъ сдѣлаться потомъ аристократами искусства.

Русскому искусству отведена значительная доля третьяго тома; весь послѣѲедотовскій періодъ написанъ заново и иллюстрированъ многими рисунками, никогда не появлявшимися въ печати.

Еще одно слово о фамиліяхъ и именахъ художниковъ. Всюду я старался держаться возможно ближе къ тому фонетическому произношенію, которое слышится въ данной національности. Поэтому я пишу Труайонъ, вмѣсто принятаго Тройонъ; Теннирсъ, вмѣсто Теньеръ, потому что Теньеръ — исковерканное французами фламандское имя; но Филиппепи,—хотя это и неправильно,—я называю вездѣ его прозвищемъ Ботичелли, потому что въ послѣднее время это прозвище получило особую популярность.

Недосмотры въ такомъ трудѣ,—при массѣ именъ и названій,—все-таки неизбѣжны. За указаніе ихъ остается, по укоренившемуся обычаю, заранѣе благодарить критиковъ.

Іюль 1906 г. *Авторъ.*

Рис. 1. Орнаментъ эпохи Возрожденія.

Введеніе.

I.

Древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ старины свидѣтельствуютъ, что за много тысячелѣтій до насъ жили народы, обладавшіе значительной степенью культуры и яснымъ, опредѣленно сложившимся взглядомъ на искусство. Очевидно, что такая культура не явилась сразу, но имѣла огромный подготовительный періодъ времени, въ теченіе котораго крѣпла и созрѣвала человѣческая мысль. Періодъ этотъ,—когда геній человѣка велъ, въ полномъ смыслѣ слова, борьбу за существованіе, добиваясь путемъ невѣроятнаго труда нѣкоторой жизненной обезпеченности, — періодъ этотъ извѣстенъ намъ только по раскопкамъ, — по тѣмъ остаткамъ, что̀ мы находимъ въ курганахъ, на отмеляхъ, въ старыхъ пещерахъ, въ обвалахъ береговъ.

При взглядѣ на эти зачатки цивилизаціи, сразу можно отмѣтить то стремленіе къ художественной формѣ, которое не чуждо было первобытному человѣку на самыхъ первыхъ ступеняхъ развитія.

Человѣкъ былъ такъ жалокъ, такъ безконечно слабъ среди окружающей его гигантской фауны. Колоссальные звѣри, птицы, змѣи и ящеры—грозили ему на водѣ и на сушѣ. У него не было никакого оружія кромѣ суковатой палки, съ *обожженнымъ* въ огнѣ концомъ. Но ужъ и эта палка насколько отличала его отъ прочихъ, одаренныхъ инстинктомъ животныхъ: онъ зналъ огонь, онъ хранилъ его.

Едва ли можно себѣ представить такой періодъ въ исторіи человѣчества, когда человѣкъ былъ безпріютенъ. Мы видимъ множество животныхъ, роющихъ себѣ норы, вьющихъ гнѣзда или устраивающихъ себѣ, подобно нѣкоторымъ породамъ обезьянъ, висячія жилища на деревьяхъ. Человѣкъ, какъ существо, рѣзко отличающееся по своимъ духовнымъ качествамъ отъ животнаго, конечно, былъ смышленѣе обезьянъ, кротовъ и бобровъ, воздвигающихъ постройки. Быть-можетъ, то или другое

гнѣздо давало ему идею построить по этому типу человѣческое жилье, и первыя свайныя постройки были только увеличенной копіей съ городка бобровъ-великановъ, которые устраивали посреди рѣчки селенье и соединяли его плотиною съ берегомъ. Хитрое подпираніе домика сваями давало особенную прочность постройкѣ. И вотъ появляются подобныя же свайныя человѣческія деревни, застраиваются маленькими поселками, гдѣ живутъ семьи и роды, гдѣ постоянно поддерживается огонь, процвѣтаютъ тѣ несложныя мастерства, безъ которыхъ невозможенъ самый незатѣйливый домашній обиходъ. Острые зубы и клыки звѣрей, насаженные на палки, оберегаютъ въ крайнемъ случаѣ отъ нападенія непріятелей. Необходимость защиты отъ разныхъ невзгодъ, такъ-называемая борьба за существованіе, создаетъ первобытное оружіе и постройки.

Рис. 2. Доисторическая живопись. Костяная пластинка съ изображеніемъ мамонта.
(Изъ пещерныхъ раскопокъ).

А бороться было съ чѣмъ. Дѣвственные тропическіе лѣса, покрывавшіе въ то время Европу, держали въ страхѣ ихъ обывателей. Мамонту одного взмаха хоботомъ достаточно было, чтобы не только убить любого силача, но и разметать въ прахъ его убогое жилище. Въ бассейнѣ Сены и Луары цвѣлъ дѣвственный лѣсъ, и среди ліанъ и гроздьевъ винограда гнѣздились огромныя змѣи, извиваясь на сучьяхъ статриддатиаршинныхъ деревьевъ. Дикія лошади паслись по тучнымъ пастбищамъ теперешней Германіи. Къ окружающему присматривался человѣкъ, все это его поражало, онъ запоминалъ эти образы, носилъ ихъ въ себѣ, часто даже боготворилъ ихъ—и, когда ему подъ руку попадался мало-мальски подходящій матеріалъ, онъ возсоздавалъ ихъ изображенія, грубо, по-дѣтски, но самобытно, быть-можетъ, съ неменьшимъ порывомъ вдохновенія, чѣмъ творятъ нынѣшніе художники свои произведенія. При раскопкахъ мы нерѣдко встрѣчаемъ выцарапанныя на слоновой кости изображенія головы носорога, оленя, коня и даже цѣлаго мамонта. Какой-то дикой, таинственной силой дышатъ эти рисунки—и, во всякомъ случаѣ, талантомъ несомнѣннымъ.

Искусство — это то инстинктивное стремленіе къ красотѣ, которое вложено въ каждаго человѣка, на какихъ бы низкихъ ступеняхъ развитія онъ ни находился. Дикарь, не имѣющій никакого представленія объ отвлеченныхъ началахъ и не дошедшій въ своемъ развитіи не только до поклоненія высшему божеству, но

даже до фетишизма, не имѣющій понятія не только о добродѣтели, порокѣ, но даже не нуждающійся въ одеждѣ и не сознающій надобности въ счетѣ, — этотъ дикарь уже старается украсить свою шею и прическу ожерельями и бусами изъ самоцвѣтныхъ камней, засушенныхъ плодовъ и костей убитыхъ имъ животныхъ. На плоскомъ камнѣ или на обрубкѣ дерева онъ воспроизводитъ рисунокъ видимыхъ имъ предметовъ — звѣрей, птицъ, растеній. Простому глиняному горшку онъ силится придать болѣе или менѣе правильную форму, руководствуясь инстинктивнымъ чувствомъ симметріи, проходящей основнымъ закономъ въ образованіи формъ земныхъ организмовъ. Веревка, которою обвязана глиняная масса передъ обжиганіемъ, и листья растеній, наложенные на бока сосуда, даютъ, послѣ обжиганія, правильный рисунокъ; острый камень и ножъ усиливаютъ этотъ рельефъ — и такимъ образомъ появляется первобытный орнаментъ. Своему жилищу онъ старается придать извѣстную симметрію и красоту. Обезопасивъ себя хотя немного отъ непогоды и дикихъ звѣрей, обезпечивъ себя запасомъ провизіи, дикарь въ свободное время инстинктивно отдается искусству: взглядъ его ищетъ красоты; его поражаютъ яркіе цвѣта красокъ, онъ расписываетъ себѣ тѣло всевозможными колерами, натираетъ его жиромъ, обвѣшивается фруктовыми косточками и корнями, просверливаетъ себѣ кожу для прикрѣпленія украшеній. Густыя сѣти ліанъ учатъ его плести себѣ койки для ночлега, и онъ плететъ первобытный гамакъ, уравнивая стороны и концы, заботясь о той же красотѣ и симметріи. Упругія вѣтки наталкиваютъ его на мысль о лукѣ. Треніемъ одного куска дерева о другой добывается искра. И, на ряду съ этими простыми, но необычайно-важными открытіями, онъ предается пляскѣ и ритмическимъ движеніямъ, онъ украшаетъ голову пучками красивыхъ перьевъ и тщательно расписываетъ лицо и тѣло.

Море выбрасываетъ гладко-обточенные прибоемъ камни. Разбивъ ихъ на части, прибрежный житель получаетъ почти готовый наконечникъ оружія. Острый край раковины служитъ ему ножомъ. Морская трава даетъ превосходныя веревки, рыбьи кости—иглы, а древесная смола — клей. Всѣмъ этимъ пользуются люди, придавая всему возможно-болѣе правильную, отвѣчающую своему назначенію форму.

Какъ въ первые два года жизни ребенокъ пріобрѣтаетъ такую массу познаній, что съ ней едва ли сравнится все его знаніе послѣдующихъ лѣтъ, такъ и первобытный человѣкъ, на своихъ низшихъ стадіяхъ развитія, дѣлаетъ массу такихъ величайшихъ открытій, съ которыми едва ли могутъ тягаться всѣ позднѣйшія его открытія и изобрѣтенія, хотя бы они и носили на себѣ громкія имена величайшихъ ученыхъ. Важна иниціатива, импульсъ въ каждомъ дѣлѣ: данъ толчокъ — движеніе будетъ.

Какова же была жизнь въ эти отдаленныя отъ насъ эпохи? Можемъ ли мы себѣ представить человѣка, лишеннаго всѣхъ условій современной цивилизаціи? Чтобы разрѣшить этотъ вопросъ, бросимъ взглядъ на современныхъ дикарей — ну, хотя бы на австралійцевъ.

Австралійцы живутъ въ пещерахъ или въ первобытныхъ шалашахъ. Нѣкоторыя племена *не нуждаются въ огнѣ*: ѣдятъ сырьемъ червей, пауковъ и гусеницъ; только при счастливомъ случаѣ—рыбу и дичь. Упорнымъ трудомъ, съ помощью тренія, добывается у сѣверныхъ племенъ огонь и поддерживается до перваго дождя; южныя

племена считаютъ это роскошью. Одежда ихъ заключается въ простомъ *кускѣ коры*, кое-какъ прикрѣпленномъ вокругъ бедеръ. Они выходятъ на поиски за пищей только когда голодны. Языкъ ихъ бѣденъ до того, что отвлеченныхъ понятій на немъ не

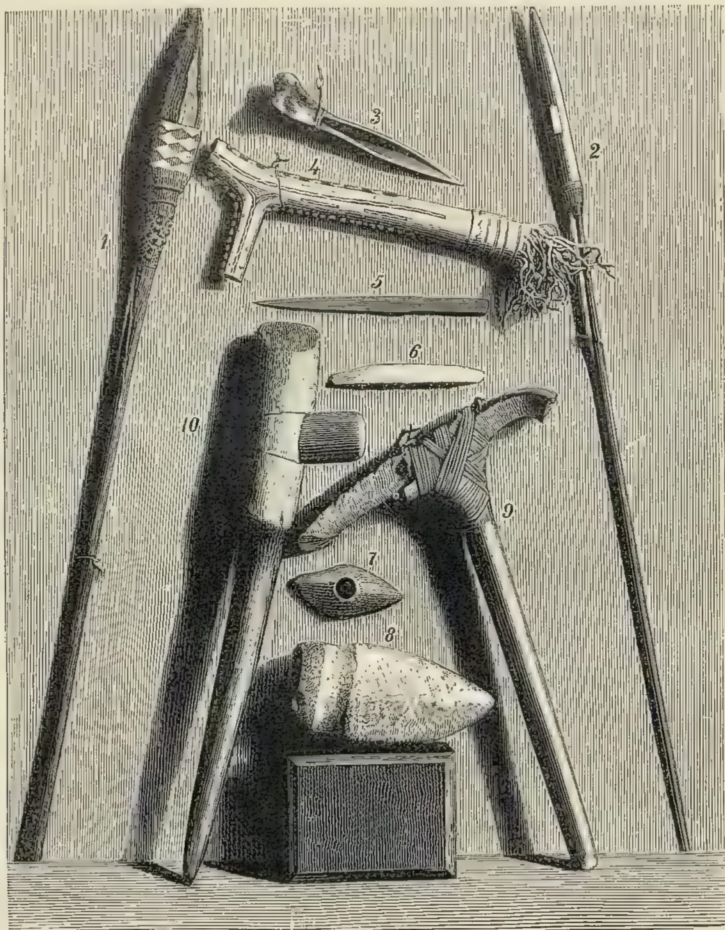


Рис. 3. Орудія современныхъ намъ дикарей.

1) Папуасское копье съ наконечникомъ изъ обсидіана. 2) Копье съ бамбуковымъ наконечникомъ (Новая Гвинея). 3) Кинжалъ изъ кости казуара (Новая Гвинея). 4) Кенайское оружіе изъ оленьяго рога. 5) Алеутскій гарпунъ. 9) Каменный топоръ съ Маркизскихъ острововъ. 10) Топоръ изъ Новой Гвинеи.

Орудія доисторическаго каменнаго вѣка.

6) Ножъ изъ кремня (съ полуострова Мангишлака). 7) Каменный молотокъ, найденный на Алтаѣ. 8) Каменный молотокъ, найденный въ Эриванской губ.

(Изъ музея Академіи Наукъ въ С.-Петербургѣ).

существуетъ. Названія видимыхъ предметовъ: дерево, лодка, камень и проч.—у нихъ есть; но понятій: добродѣтель, слава, умъ и др.—у нихъ не имѣется. Представленія о прошедшемъ и будущемъ имъ недоступны. Счёта дальше пяти у нихъ нѣтъ. Бога—нѣтъ, есть только смутное понятіе о дьяволѣ—злой силѣ, которой надо страшиться.

Картина ужасная! Это низшая ступень человѣческаго развитія. Но если внимательно разсмотрѣть изображенія этихъ несчастныхъ представителей человѣческаго

рода, насъ заинтересуетъ одно явленіе: явное стремленіе въ нихъ къ красотѣ и симметріи. Ихъ грязная копна волосъ *украшена* раковинами улитокъ, костями и комками глины. Это отвратительно въ натурѣ, но не лишено извѣстной граціи на портретѣ. Лица ихъ расписаны чрезвычайно симметрично; даже въ оборванныхъ ушахъ (у каннибаловъ Винуа Леву) соблюдается равномѣрная правильность болтающихся лоскутовъ кожи. У иныхъ каледонцевъ прическа настолько сложна, что сдѣлала бы честь любому куаферу. На ногахъ и рукахъ у нихъ браслеты, на шеѣ— ожерелья, въ носу—кольца и палки. Словомъ, чувство своеобразной эстетики и гармоніи говоритъ въ немъ, въ первобытномъ человѣкѣ, болѣе всѣхъ другихъ чувствъ и знаній.

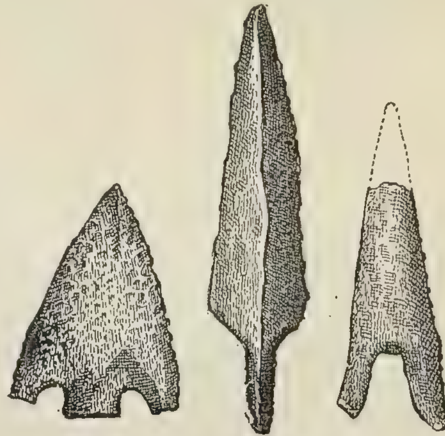


Рис. 4. Кремневыя копья и острія стрѣлъ, найденныя въ Даніи.

Здѣсь не мѣсто вдаваться въ подробности, — была ли когда-нибудь Европа заселена подобными племенами, или заселившіе ее пришельцы изъ Азіи уже обладали значительной степенью культуры. Наконецъ, вопросъ о томъ, *когда* именно наши предки находились на первобытной ступени развитія, едва ли разрѣшимъ, хотя доисторическая археологія имѣетъ теперь много изслѣдователей, и научная литература каждый годъ обогащается новымъ матеріаломъ.

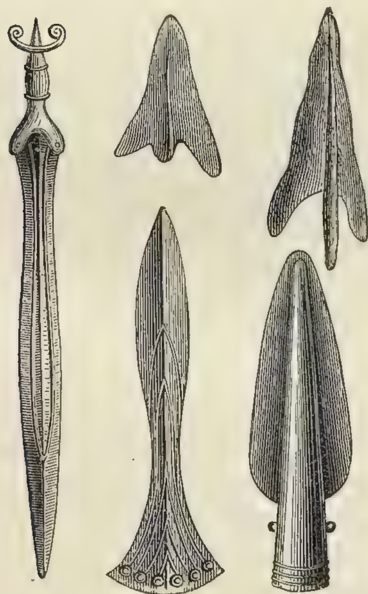


Рис. 5. Бронзовое оружіе эпохи свайныхъ построекъ въ Швейцаріи.

Идти точнымъ изысканіямъ въ глубь невѣдомыхъ вѣковъ — небезопасно; но гипотезы современныхъ ученыхъ утверждаютъ, что ледниковый періодъ, продолжавшійся чуть ли не около ста тысячъ лѣтъ, получилъ уже до извѣстной степени культурнаго человѣка изъ предыдущаго періода. Самыя добросовѣстныя, но все же гадательныя вычисленія заставляютъ предполагать, что появленіе человѣка въ Европѣ произошло за *полмилліона* лѣтъ до нашей эры. Впрочемъ, иные готовы увеличить эту цифру до двухъ милліоновъ.

Мы не знаемъ, когда „ударилъ часъ умственнаго пробужденія человѣчества“? Мы знаемъ только, что протекло безконечное количество вѣковъ, въ теченіе которыхъ родилось и умерло безконечное количество людей, быть-можетъ, богато одаренныхъ, обладавшихъ колоссальными умственными способностями, но о которыхъ до насъ не дошло никакого намека, которые исчезли для исторіи безслѣдно. Они, быть-можетъ, совершили свое: вложили свою лепту въ сокровищницу знаній и усовершенствованій, уступивъ мѣсто новымъ поколѣніямъ.

Каменный періодъ, т. е. періодъ, когда оружіе изготовлялось человѣкомъ изъ камня, смѣнился періодомъ бронзовымъ и желѣзнымъ. Степень развитія племени и окружающія условія вліяли, конечно, на быстроту переходовъ изъ одного періода въ другой. Съ одной стороны, насъ отдаляетъ отъ каменнаго періода длинный рядъ тысячелѣтій; съ другой—каменный періодъ тянется у нѣкоторыхъ народовъ до нашего времени.

II.

Человѣкъ всегда и всюду—продуктъ той страны, гдѣ онъ живетъ. Природа вліяетъ на людей, образуя въ извѣстной формѣ ихъ общественный строй, направляя ихъ тѣлесную и духовную жизнь по извѣстному пути. Жители морскихъ побережій развиваются скорѣе, являются болѣе предпріимчивыми, чѣмъ жители континентальныхъ странъ, гдѣ кругозоръ первобытнаго человѣка сжатъ кольцомъ горъ, лиственной декораціей лѣса. Береговой климатъ перемѣнчивъ; надъ моремъ чаще носятся облака и льютъ на землю дождемъ; по берегамъ меньше растительности, чѣмъ внутри материка. Болѣзненныя и лихорадочныя явленія отъ сырыхъ, холодныхъ вѣтровъ заставляютъ человѣка заботиться о заготовленіи шкурныхъ одеждъ. Лѣсной житель прячется подъ кровомъ густой листвы, и она служитъ ему естественнымъ шалашомъ. Горный и береговой житель селится въ пещерахъ, выкладывая свое логовище, по примѣру птицъ, мягкою травою, листьями, мхомъ и водорослями; болѣе хитрый, чѣмъ окружающія его животныя, человѣкъ—изгоняетъ ихъ изъ убѣжищъ и, какъ мощный узурпаторъ, занимаетъ ихъ мѣсто.

Собственно говоря, утварь, назначенную для домашняго обихода, слѣдуетъ считать уже новою ступенью въ общемъ ходѣ развитія искусствъ. Нападательное и оборонительное оружіе и первая одежда—это естественная необходимость, это потребность самоохраненія. Утварь же является отчасти роскошью, и на нее готовы смотрѣть ученые, какъ на „результатъ болѣе утонченнаго чувства“. Принадлежности охоты—остроги, крючья, копья—подвергаются на свободѣ болѣе тщательной отдѣлкѣ; изображенія животныхъ на кости иногда выцарапываются съ несомнѣннымъ искусствомъ. По прилагаемому рисунку на стр. 2 можно судить, насколько жизненно передано невѣдомымъ художникомъ изображеніе допотопнаго слона: оно несравненно выше позднѣйшихъ египетскихъ рисунковъ и лишено всякой условности.

Опредѣленный, вполнѣ точный періодъ жизни доисторическаго европейца—это эпоха свайныхъ построекъ. Извѣстна всѣмъ случайность открытія этихъ водяныхъ селеній. Въ 1854 году вода въ Цюрихскомъ озерѣ спала и обнаружила ряды свай съ озернымъ наносомъ ила и песку. Тщательныя изслѣдованія указали, что это остатки былыхъ построекъ. Дѣйствительно, подъ иломъ оказалась масса каменнаго оружія и утвари. Очевидно было, что свайная деревня погибла отъ пожара, и горѣвшія вещи, попавъ въ воду, обуглились и тѣмъ спаслись отъ гніенія. Такимъ образомъ найдены были жилища, о которыхъ говоритъ Геродотъ въ пятой книгѣ своей исторіи,—и сообщеніе его оказалось правдивымъ и на этотъ разъ.

Свайныя постройки занимали иногда обширную площадь: на одномъ озерѣ

нашли остатки деревни въ 35 тысячъ свай. Это были простыя плетеныя и дощатыя хижины, съ подъемнымъ люкомъ, черезъ который спускались внизъ, къ лодкѣ. Лодка—выдолбленный челнокъ—служила, вѣроятно, и для рыбной ловли, и для сообщенія съ берегомъ. Впрочемъ, Геродотъ увѣряетъ, что въ иныхъ озерахъ было столько рыбы, что опущенная на веревкѣ корзина мгновенно наполнялась. Сообщеніе съ берегомъ поддерживалось съ помощью мостовъ, которые иногда снимались, а иногда замѣнялись подводной плотиной, на тотъ случай, чтобы непрошенный звѣрь не явился въ селеніе. По берегамъ и въ долинахъ были поля, засѣваемыя пшеницей и ячменемъ; зерна раздроблялись между двухъ первобытныхъ жернововъ, — и получалась мука, очень грубо молотая, изъ которой пеклись небольшіе хлѣбцы на раскаленныхъ камняхъ. Ленъ и конопля служили для плетенія одеждъ. Въ кладовыхъ встрѣчаются сушеныя груши, яблоки, орѣхи и вишни. Коровы, козы, овцы, свиньи составляютъ его домашній скотъ.

Рис. 6. Свайная постройка на островѣ Целебесѣ.

Свайныя постройки не представляютъ исключительнаго явленія, присущаго какому-нибудь одному племени. Остатки ихъ находятся и въ Германіи, и въ Шотландіи, и въ Ирландіи, и въ Остзейскомъ краѣ, и на Кавказѣ. Несомнѣнно, что огромная масса народовъ, наводнившая Европу, имѣла однѣ общія основы зодчества, воспринятыя непосредственно отъ суровой необходимости окружающей природы. О какомъ бы то ни было стилѣ говорить еще невозможно,—это только зародышъ дальнѣйшаго развитія человѣческихъ жилищъ.

Тканье и горшечное мастерство являются первоначальными искусствами. Самый механизмъ тканья даетъ начало орнаментамъ, состоящимъ изъ переплетенныхъ, скрещивающихся полосъ, рядовъ, каемокъ, подобно тому какъ при плавкѣ и выдѣлкѣ металла невольно получаются выпуклости, изъ соединенія которыхъ правильными рядами достигается круговой и спиральный орнаментъ.

Остатки плетеній, найденные въ свайныхъ постройкахъ, показываютъ ясно происхожденіе узоровъ, которые уже вполнѣ имѣютъ видъ орнамента и, какъ украшеніе, нашли себѣ разнообразное примѣненіе (рис. 10).

Въ иныя условія были поставлены кочевыя племена: они довольствовались легкой переносной палаткой и бродили со своими стадами съ мѣста на мѣсто. Безконечныя равнины дальняго Сѣвера и Передней Азіи выработали совершенно своеобразную расу людей, настолько свыкшихся съ кочеваньемъ, что осѣдлая жизнь для нихъ тягость. Таковы самоѣды, арабы-номады, киргизы. Патріархальный бытъ

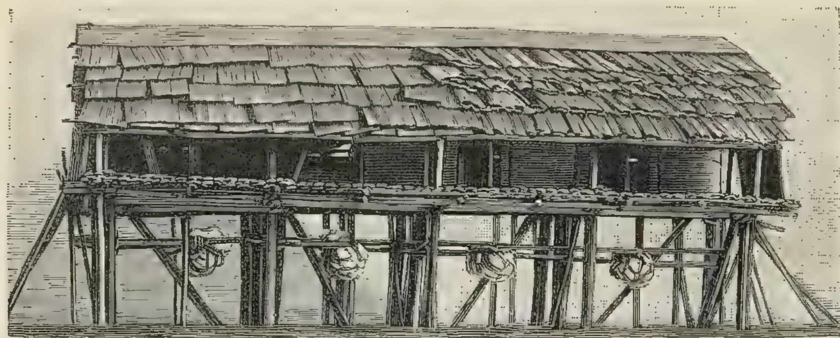


Рис. 7. Свайныя постройки современнаго намъ человѣчества. Жилище на островѣ Борнео. (Изъ музея Академіи Наукъ въ С.-Петербургѣ).

кочующихъ пастушескихъ племенъ, описанный такъ живо въ Библіи, сохранился и до сихъ поръ во всей своей простотѣ. Несомнѣнно, что задолго до патріарховъ, за многія тысячи лѣтъ, кочевники точно такъ же бродили по равнинамъ, выискивая пастбища. Нынѣшніе бедуины — живые представители забытой пастушеской жизни, тѣ же грозные библейскіе воинственные измаильтяне.

Бродя изъ края въ край, заботясь только о стадахъ, довольствуясь не только заколотымъ бараномъ, но, порою, десяткомъ финиковъ, сорванныхъ съ первой встрѣчной пальмы, арабъ, конечно, не можетъ думать о посѣвахъ. Болѣе того,— онъ питаетъ положительную антипатію къ земледѣлію и ремесламъ. Кое-какъ обработанная шкура вполнѣ замѣняетъ ему льняныя и шелковыя ткани,—на послѣднія онъ смотритъ съ презрѣніемъ. Оружія, кольца и другія украшенія онъ вымѣниваетъ или покупаетъ у сосѣдей и проѣзжихъ каравановъ,—да и то украшенія онъ предоставляетъ женщинамъ, а себѣ дозволяетъ носить только наборные пояса.

Рис. 8. Лѣтнее лопарское жилище «свѣжи».

Первобытнымъ оружіемъ обитателя пустыни былъ тотъ же лукъ, который сохранился, какъ неизбѣжная необходимость, до эпохи Возрожденія, т. е. до времени изобрѣтенія пороха. „И Богъ былъ съ отрокомъ; и онъ выросъ и сталъ жить въ пустынѣ; и сдѣлался стрѣлкомъ изъ лука“,—говоритъ Библія про Измаила*). Мечи и копья тоже были имъ

*) Книга Бытія, XXI, ст. 20.

не чужды; знакомъ былъ имъ и ядъ, которымъ намазывали боевое оружіе. Суровая, возросшая въ пустынѣ натура, всю жизнь проводящая въ набѣгахъ и схваткахъ, повидимому, должна быть чужда всякой художественной идеи. А между тѣмъ бедуинъ, считая недостойнымъ для мужчины обвѣшивать себя всякой дрянью, любитъ, чтобы женщина была хорошо, красиво одѣта. Чѣмъ богаче мужъ, тѣмъ щеголеватѣе жена. Это уже большой шагъ впередъ въ сравненіи съ дикими замашками океанійцевъ, которые накидываются на невѣсту съ такою силой, что приводятъ ее въ свое логовище еле живою *). Тонкое, благородное, спокойное сватовство составляетъ особо - характерную черту древнихъ патріарховъ. Стоитъ вспомнить идиллическую картину сватовства Ревекки (Ривки), когда домоправитель Авраама явился съ подарками къ его родственникамъ **). Въ числѣ подарковъ была золотая серьга, вѣсомъ въ полсикля, и два запястья. Эта серьга, конечно, предназначалась для носа,—такія серьги до сихъ поръ носятъ бедуинки,—и да не смущаетъ художниковъ такая подробность туалета красавицы. Бедуинки не прочь отъ раскраски лица; по мнѣнію ихъ мужей, онѣ выигрываютъ этимъ въ красотѣ, — слѣдовательно, опять-таки, стремленіе къ прекрасному живо въ нихъ.

Рис. 9. Глиняные сосуды изъ періода свайныхъ построекъ въ Швейцаріи.

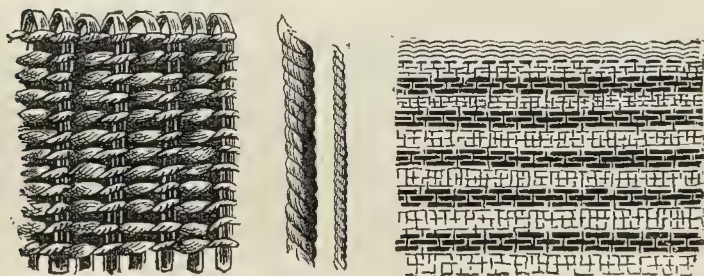


Рис. 10. Плетенья эпохи свайныхъ построекъ въ Швейцаріи.

III.

Съ теченіемъ времени бродячія племена начинаютъ селиться по теченіямъ рѣкъ, въ плодоносныхъ долинахъ. По теченію Ганга, Тигра, Нила, Волги, Дуная возникаютъ царства. На Нилѣ начинаютъ замѣчаться уже ясныя, опредѣленныя проявленія искусства. Могильный холмъ превращается въ колоссальную каменную глыбу—пирамиду, до того колоссальную, что теперь, сорокъ вѣковъ спустя, мы съ изумленіемъ смотримъ на эти удивительныя постройки. Неуклюжія статуи дышатъ какой-то титанической силой. Какое впечатлѣніе онѣ должны были производить на дикарей-сосѣдей,

*) У океанійцевъ брачный обрядъ заключается въ томъ, что нѣсколько человѣкъ сразу бросаются на дѣвушку, и каждый тащитъ ее къ себѣ. Пересилившій остальныхъ беретъ несчастную себѣ въ жены, часто съ вывихнутыми руками и помятыми ребрами.

**) Книга Бытія, XXIV, 1—47.

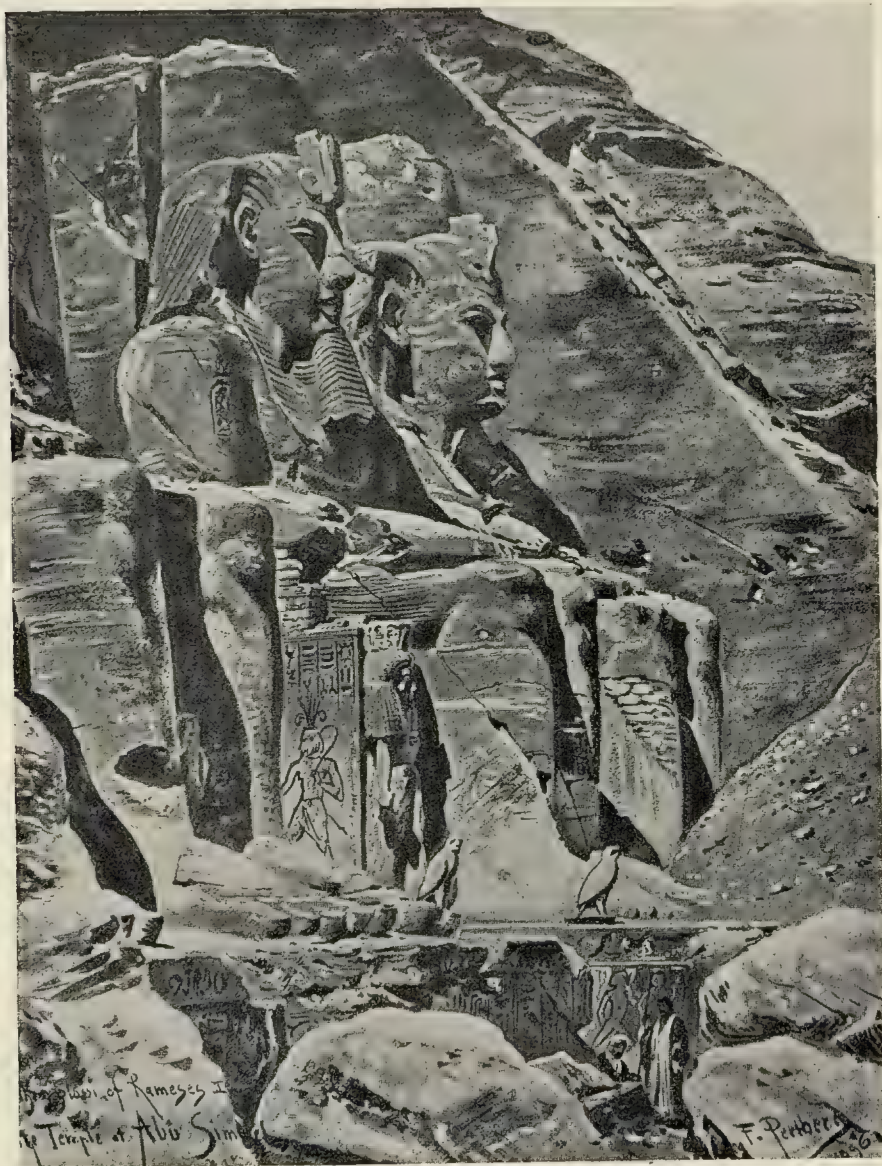


Рис. 11. Египетъ. Статуи храма Абу-Симбель. Съ картины Перльберга.

попавшихъ въ Египетъ, въ эту таинственную страну фараоновъ! Демоническое сочетаніе тѣла льва съ человѣческой головой въ огромныхъ сфинксахъ еще болѣе настраивало воображеніе человѣка на мистическій ладъ. Египетъ распространяетъ свое вліяніе и на Переднюю Азію и вообще па Средиземное побережье. Его іероглифическія письмена — прототипъ прочихъ начертаній; Ассирія создаетъ клинообразныя надписи, санскритскія письмена напоминаютъ и китайское и еврейское письмо.

Наконецъ, молодая Эллада расцвѣтаетъ чудеснымъ цвѣткомъ. Неуклюжія еги-

петскія и ассирійскія формы вырабатываются въ чудесную ритмическую красоту. Сначала тяжелыя, связанныя фигуры напоминаютъ Востокъ; затѣмъ онѣ пріобрѣтаютъ гибкость, свободу, дѣлаются идеаломъ ваятелей всѣхъ вѣковъ и народовъ. Не говоря уже о великихъ творцахъ—о Фидіѣ и Праксителѣ,—даже работы неизвѣстныхъ мастеровъ удивляютъ граціей и реализмомъ. Зданія пріобрѣтаютъ ту пропорціональность, легкость и воздушность, которая свойственна только одному эллинскому

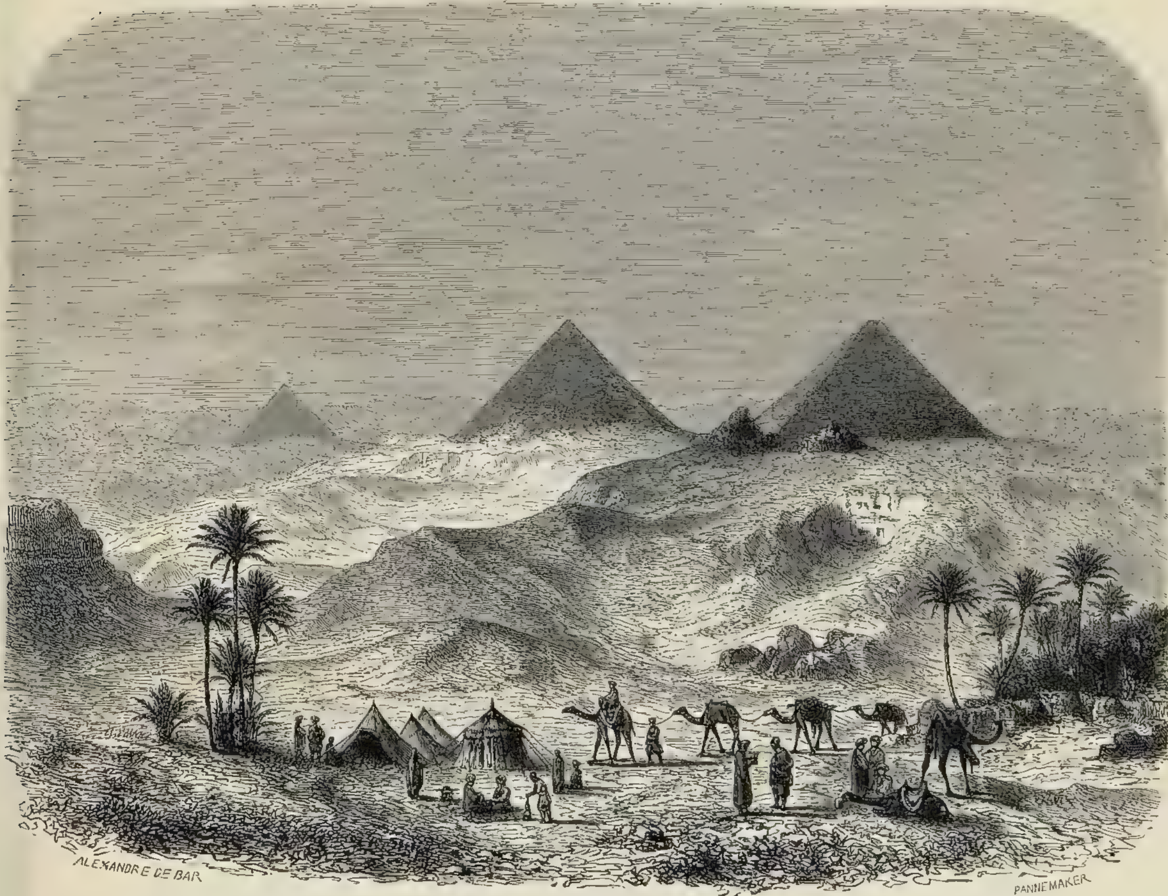


Рис. 12. Египетъ.—Пирамиды.

зодчеству. Форма достигаетъ своей кульминаціонной точки, оставаясь вѣковѣчнымъ, недосягаемымъ образцомъ для потомковъ.

Затѣмъ выступаетъ на сцену всемірной исторіи могучій Римъ, приноравливавшій искусство къ потребностямъ государственной жизни, не увлекавшійся искусствомъ, считавшій его спеціальностью рабовъ, выписывавшій художественныя произведенія изъ Эллады. Эллинское тонкое пониманіе формы было ему чуждо. Его зданія тяжелы и приземисты, его прославленная скульптура, въ сущности, произведенія эпохи упадка.

Съ паденіемъ Рима начинается смутный періодъ среднихъ вѣковъ, когда вы-

ступаетъ на первый планъ физическая сила, все образованіе античнаго періода забывается, объ искусствѣ никто не думаетъ. Христіанство, отряхая съ себя прахъ языческихъ религій, стряхиваетъ и всю эллинскую красоту. Въ Византіи только те-

Рис. 13. Эллада. Точильщикъ скиѳъ.
Часть группы «Марсій и Скиѳъ».—Поздне-греческая работа въ Флорентинскомъ музеѣ.

плится чувство своеобразной гармоніи въ постройкахъ храмовъ, и въ V вѣкѣ возникаетъ соборъ, изумительный по красотѣ—святой Софіи. Молитвенный храмъ теперь уже не капище, не мѣстонахожденіе идола, а вмѣстилище вѣрующихъ, молящихся.

Потомъ, постепенно, кулачное право подчиняется свѣтлому человѣческому духу. Мавры приносятъ въ Европу свое образованіе и свой воздушный мавританскій стиль, какъ будто сотканный изъ ячеекъ пчелиныхъ сотъ и сталактитовъ. Романскій стиль переходитъ въ готическій, и острые шпили ихъ башенъ мощно стремятся къ небу, а башни Кёльнскаго собора даже превосходятъ великую пирамиду Хуфу. И церкви, и частныя зданія пріобрѣтаютъ новый характеръ, свойственный странѣ, климату, условіямъ жизни, народнымъ воззрѣніямъ.

Наконецъ, наступаетъ эпоха Возрожденія, которая, оставивъ за собой весь опытъ среднихъ вѣковъ, снова обращается къ антикамъ. Италія дѣлается снова центромъ Европы. Въ Испаніи, на фундаментѣ, положенномъ маврами, зацвѣтаетъ великое новое искусство. На Сѣверѣ, на дюнахъ Голландіи и въ опустошенной войною Фландріи появляются такіе міровые художники, какъ Рембрандтъ и Ванъ-Дейкъ. Зданія пріобрѣтаютъ новый характеръ. Снова скульптура, отрѣшившись отъ византійскаго уродства и романской сухости, беретъ человѣческія формы за единственный образецъ и провѣряетъ ихъ по антикамъ.

Послѣ общаго напряженія силъ во всѣхъ странахъ, вслѣдъ за эпохой Возрожденія, какъ будто обнаруживается всеобщая усталость. XVII и XVIII вѣка уже не даютъ тѣхъ великихъ образцовъ искусства, какіе давали XV и XVI столѣтія. Точно увядаетъ и дряхлѣетъ человѣческое воображеніе.

Художники впадаютъ въ манерность, слащавость, забываютъ натуру, слѣпо идутъ по избитымъ дорогамъ, не ищутъ новыхъ путей, теряютъ свободу творчества. Какъ исключенія, загораются яркими звѣздами имена Рейнольдса и Генсборо. Французская революція отчасти стряхиваетъ съ художниковъ ихъ спячку,—но еще цѣлыхъ полвѣка проходитъ въ смутной погонѣ за неуловимымъ идеаломъ. Только во второй половинѣ XIX вѣка начинаетъ чувствоваться новое возрожденіе. Художники, оставивъ своихъ непосредственныхъ учителей, обращаются къ величайшимъ художникамъ Ренессанса: Веласкезъ, Ванъ-Дейкъ и Рембрандтъ открываютъ передъ ними тайники человѣческаго сердца. Моментальная фотографія уясняетъ художникамъ многое изъ скрытаго для нихъ до тѣхъ поръ ритма движеній. Японское искусство перестаетъ казаться карикатурнымъ,—у японцевъ оказывается бездна наблюдательности и реализма. Зодчіе строятъ зданія въ національномъ стилѣ, сближая новые вѣка со старыми, поддерживая національныя традиціи. Живописцы—импрессіонисты и символисты—впадаютъ на своихъ грандіозныхъ полотнахъ въ дѣтскую манеру средневѣковыхъ миніатюристовъ, увлеченные ихъ непосредственной наивной экспрессіей. Прерафаэлиты выступаютъ въ кружкахъ любителей на первый планъ, и ихъ начинаютъ высоко цѣнить за ихъ искренность и одушевленіе.

Задача наша—прослѣдить общій ходъ развитія искусствъ въ Европѣ, посмотрѣть, какъ развивался и крѣпъ идеалъ художественности. Но прежде этого мы должны сдѣлать небольшое отступленіе: сказать нѣсколько словъ о задачахъ эстетики.

IV.

Опредѣленіе идеала,—идеала чего бы то ни было,—выясняется только рядомъ практическихъ выводовъ. Житейскій опытъ старшихъ, переданный новому поколѣ-

нію, совершенствуется и, въ свою очередь, передается позднѣйшимъ потомкамъ для дальнѣйшаго совершенствованія. Помощью такой традиціи (послѣдовательнаго преемства) идея идетъ впередъ, совершенствуется, стремясь подойти возможно ближе къ идеалу. Рядъ разнообразныхъ фазисовъ, по которымъ идетъ человѣчество, достигая даннаго идеала, называется исторіей. Исторія политическая имѣетъ идеаломъ государственное благоустройство; исторія философіи задается постепеннымъ достиженіемъ идеала высшаго **самопознанія**: исторія искусства показываетъ поступательное движеніе человѣчества къ идеалу прекраснаго. Прослѣдить постепенный ходъ развитія этой идеи и есть задача предлагаемаго сочиненія.

Рис. 14. Зодчество во Франціи.—Химера на крышѣ собора Парижской Богоматери.

Что такое художественное произведеніе? Отвѣтъ на это—образный и яркій—даетъ Ипполитъ Тэнъ въ своей „Эстетикѣ", который мы здѣсь и приводимъ*).

„Художественное произведеніе не есть одинокое, особнякомъ стоящее явленіе. Картина, трагедія—составляютъ часть цѣлаго, часть всей дѣятельности **художника**, творца ихъ. Всякому извѣстно, что различныя произведенія одного художника всѣ родственны другъ другу, какъ дѣти одного и того же отца, т.-е. всѣ имѣютъ между собою замѣтное сходство. У каждаго художника есть свой стиль, встрѣчаемый во всѣхъ его произведеніяхъ. Если это живописецъ,—у него есть свой колоритъ, роскошный или тусклый, свои любимые типы, благородные или площадные, свои позы, свой образъ сочиненія, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лѣпка, своя накладка красокъ, своя отдѣлка. Если это писатель—у него свои герои, пылкіе или

*) Текстъ Тэна приведенъ по извѣстному переводу г. Чудинова.

нѣжные, свои завязки—запутанныя или простыя, свои развязки—трагическія или комическія, своя особенность въ стилѣ, свои періоды и даже свои любимыя слова и выраженія. Это до того справедливо, что если вы, не объявляя имени мастера,

Рис. 15. Итальянская живопись. Рафаэль Санти. Мадонна подъ шатромъ. (Въ Туринѣ).

представите произведеніе одного изъ сколько-нибудь извѣстныхъ художниковъ знатоку, онъ почти несомнѣнно откроетъ, чье оно; даже болѣе: если знатокъ обладаетъ достаточной опытностью и достаточно тонкимъ тактомъ, онъ можетъ опредѣлить, къ какому именно времени изъ жизни художника и къ какому періоду его развитія относится предъявленное ему вами художественное произведеніе.

„Вотъ первое цѣлое, съ которымъ связано художественное созданіе. Вотъ те-

Рис. 16. Старый Парижъ. Ворота св. Мартина.

перь другое. Этотъ же самый художникъ, разсматриваемый въ связи со всѣмъ тѣмъ, что произвелъ онъ, не есть что-либо одинокое. Здѣсь также есть цѣлое, въ которомъ совмѣщается и онъ; это цѣлое—болѣе обширное, чѣмъ вся собственная его дѣятельность, есть *школа* или семья художниковъ той страны и того времени, къ которымъ онъ принадлежитъ. Напримѣръ, вокругъ Шекспира, который съ перваго взгляда кажется какимъ-то чудомъ свалившимся къ намъ съ неба аэролитомъ, упавшимъ изъ предѣловъ другого міра, мы находимъ дюжину отличныхъ драматическихъ писателей, которые писали такимъ же стилемъ и въ томъ же духѣ, какъ и онъ. Ихъ драматическія произведенія носятъ на себѣ тѣ же характеристическія черты; вы найдете тамъ тѣ же дикія и ужасныя лица, тѣ же кровавыя и неожиданныя развязки, тѣ же быстрыя и необузданныя страсти, тотъ же безпорядочный, причудливый, рѣзкій и вмѣстѣ роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, тѣ же нѣжные и глубоко любящіе типы женщинъ.

„Равнымъ образомъ, Рубенсъ кажется лицомъ одинокимъ, безъ предшественниковъ и безъ послѣдователей. Но стоитъ лишь отправиться въ Бельгію и зайти тамъ въ церкви въ Гентѣ, Брюсселѣ, Брюгге и Антверпенѣ, чтобы увидѣть цѣлую группу живописцевъ, схожихъ съ нимъ по таланту, которые всѣ понимали живопись въ его духѣ и всѣ, помимо иныхъ личныхъ особенностей, представляютъ явное между собою сходство. Подобно Рубенсу, они предпочли изображеніе цвѣтущаго здороваго тѣла, роскошнаго, кипящаго жизнью движенія, рѣзкаго, кровавого румянца, этого

признака жизни, — предпочли изображеніе дѣйствительныхъ, часто грубыхъ типовъ, порыва и увлеченія прихотливой страсти, пышныхъ, лоснящихся и пестрѣющихъ тканей, блеска пурпура и шелка, волнующейся и свивающейся драпировки. Теперь, славою ихъ великаго современника, они какъ будто совершенно уничтожены, но все-таки не менѣе достовѣрно то, что для пониманія Рубенса необходимо собрать вокругъ него этотъ снопъ талантовъ, въ которомъ онъ высится лишь самымъ виднымъ стеблемъ, — этотъ кружокъ художниковъ, въ которомъ онъ является самымъ знаменитымъ представителемъ.

„Вотъ второй шагъ. Остается ступить третій. Эта же самая семья художниковъ совмѣщается въ болѣе обширномъ цѣломъ—въ окружающемъ ихъ мірѣ, вкусъ котораго сходенъ съ ихъ вкусомъ, ибо нравственное и умственное состоянія одни и тѣ же какъ для общества, такъ и для артистовъ; они не стоятъ же вѣдь совершенно особнякомъ. Одинъ лишь ихъ голосъ слышимъ мы теперь, отдаленные отъ нихъ цѣлыми вѣками; но въ звукахъ этого гремящаго голоса, дрожанія котораго достигаютъ нашего слуха, мы распознаемъ словесный гулъ и какъ бы необъятное жужжаніе, распознаемъ великій, безконечный, сложный говоръ народа, вторившаго имъ вокругъ. Они и великими-то сдѣлались только вслѣдствіе этой гармоніи. Да иначе и не могло быть. Фидій, Иктиній, люди, создавшіе Парѳенонъ и Юпитера-Олимпійца, были, подобно другимъ аѳинянамъ, свободные граждане и язычники, воспитанные въ палестрѣ, которые боролись и упражнялись въ гимнастикѣ, раздѣвшись до-нага, наторѣли къ рѣшенію дѣлъ и голосованію на общественной площади, имѣли одни и тѣ же привычки, интересы, идеи, вѣрованія,—люди одного и того же племени, одинаковаго воспитанія, говорившіе одинаковымъ языкомъ, такъ что, во всѣхъ главнѣйшихъ частяхъ своей жизни, они были совершенно схожи съ своими зрителями.

„Итакъ, мы дошли до установки слѣдующаго правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведеніе, художника или школу художниковъ, необходимо въ точности представить себѣ общее состояніе умственнаго и нравственнаго развитія того времени, къ которому они принадлежатъ. Въ этомъ заключается послѣднее объясненіе; здѣсь таится первичная причина, опредѣляющая все остальное. Въ самомъ дѣлѣ, если мы пробѣжимъ главнѣйшія эпохи въ исторіи искусства, мы найдемъ, что искусства появляются и исчезаютъ одновременно съ появленіемъ и исчезновеніемъ извѣстныхъ умственныхъ и нравственныхъ состояній, съ которыми они связаны. Напр., греческая трагедія, трагедія Эсхила, Софокла и Эврипида появляется во время торжества грековъ надъ персами, въ героическую эпоху небольшихъ республиканскихъ городовъ, въ моментъ величайшихъ усилій, благодаря которымъ они завоевали себѣ независимость и утвердили свое господство въ образованномъ мірѣ; трагедіи эти исчезаютъ съ уничтоженіемъ этой независимости и этой энергіи въ то время, когда ослабленіе характеровъ и побѣда македонянъ повергаютъ Грецію во власть чужеземцевъ. Точно такъ же готическая архитектура развивается съ окончательнымъ утвержденіемъ феодальныхъ порядковъ въ полувозрожденіи XI столѣтія, въ то время, когда общество, освободившись отъ норманновъ и разбойниковъ, начинаетъ устраиваться,—и она исчезаетъ, когда это военное владычество маленькихъ независимыхъ бароновъ, съ порожденнымъ имъ состояніемъ нравовъ, рушится къ

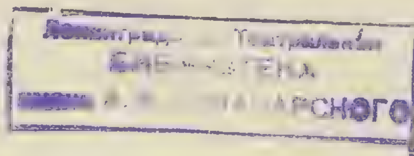


Рис. 17. Готика въ Англіи. Вестминстерское аббатство.

концу XV вѣка, вслѣдствіе появленія новѣйшихъ монархій. Равнымъ образомъ, голландская живопись достигаетъ высшей точки своего развитія въ ту славную пору, когда Голландія, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается изъ-подъ владычества испанцевъ, сражается съ Англіей совершенно равнымъ оружіемъ, становится самымъ богатымъ, самымъ свободнымъ, самымъ промышленнымъ, самымъ счастливымъ государствомъ въ Европѣ,— и мы видимъ ея упадокъ въ началѣ XVIII столѣтія, когда, снизойдя до второстепенной роли, этотъ край уступаетъ первенствующее мѣсто Англіи и становится лишь простымъ банкирскимъ и коммерческимъ домомъ, хорошо устроеннымъ, хорошо управляемымъ, уютнымъ, гдѣ человѣку можно привольно жить въ качествѣ благоразумнаго гражданина, безъ всякихъ честолюбивыхъ стремленій и особенно сильныхъ душевныхъ тревогъ. Подобно этому, наконецъ, французская трагедія является въ то время, когда благочинная и благородная монархія при Людовикѣ XIV учреждаетъ господство приличій, придворную жизнь, великолѣпныя представленія, изящную аристократическую обстановку,—и она исчезаетъ съ того времени, какъ дворянство и придворные нравы падаютъ подъ ударами революціи.

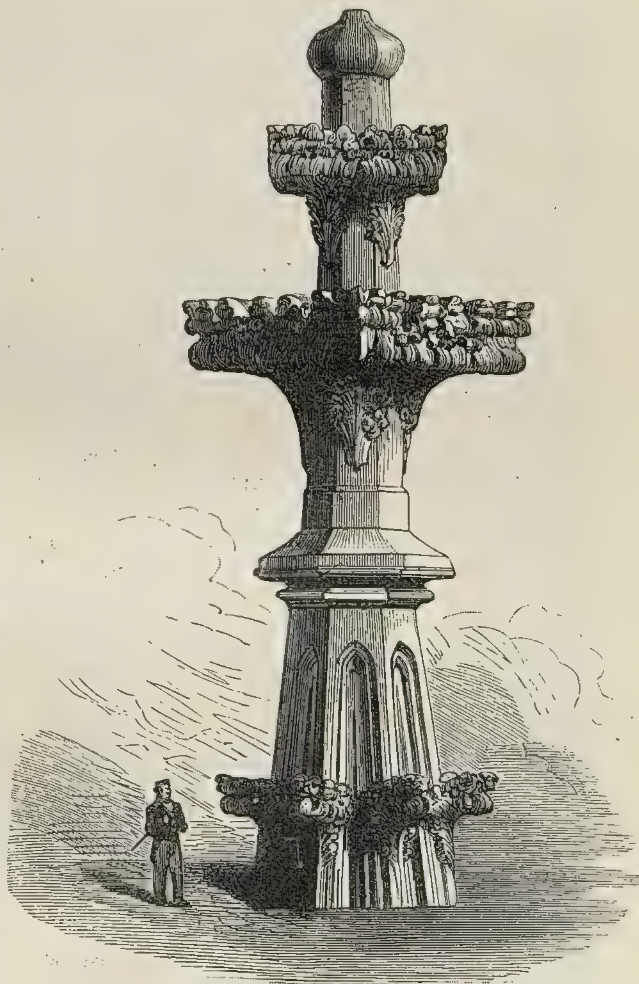


Рис. 18. Готика. Kreuzblume Кёльнскаго собора на вершинѣ башни.

„Всѣ искусства имѣютъ, повидимому, одинъ общій характеръ—всѣ они, болѣе или менѣе, искусства подражательныя. Съ перваго взгляда кажется, что это-то и есть ихъ существенный характеръ, и что цѣль ихъ заключается въ возможно болѣе точномъ подражаніи. Ибо ясно, что статуя имѣетъ предметомъ своимъ самое близкое подражаніе дѣйствительно живому человѣку; картина имѣетъ цѣлью изображеніе настоящихъ лицъ въ дѣйствительныхъ позахъ, изображеніе внутренности дома, пейзажа въ томъ видѣ, въ какомъ они являются въ природѣ. Не менѣе очевидно и то,

что драма, романъ пытаются точнымъ образомъ воспроизвести дѣйствительные характеры, поступки, слова и облечь ихъ въ возможно болѣе точную и въ возможно болѣе вѣрную форму.

Рис. 19. Итальянская скульптура. Скорбящая Богоматерь. Мраморная группа Микель-Анджело, въ соборѣ св. Петра въ Римѣ.

„Но есть другія, болѣе сильныя доказательства; прежде всего — ежедневный опытъ. Если мы взглянемъ на то, что происходитъ въ жизни художника, то замѣтимъ, что она дѣлится обыкновенно на двѣ части. Въ теченіе первой половины, въ пору юности и зрѣлости его таланта, онъ всматривается въ самые предметы, тща-

тельно и кропотливо изучаетъ ихъ, держитъ ихъ всегда передъ глазами, мучится и томится, чтобы только воспроизвести ихъ, и воспроизводитъ даже черезчуръ ужъ съ боязливой вѣрностью. Достигнувъ извѣстнаго момента въ жизни, онъ думаетъ, что теперь достаточно ихъ знаетъ, онъ не открываетъ болѣе въ нихъ ничего новаго; тогда, оставляя въ сторонѣ живой образецъ,—по рецептамъ, добытымъ своею опытностью, мастеритъ онъ драму или романъ, картину или статую. Первая эпоха — періодъ истиннаго чувства, вторая — періодъ манерности и упадка. Если мы взглянемъ на жизнь самыхъ даже величайшихъ людей, мы почти всегда откроемъ въ ней и ту и другую эпоху. Первая у Микель-Анджело длилась очень долго — не менѣе шестидесяти лѣтъ; во всѣхъ произведеніяхъ, наполнившихъ ее, вы видите присутствіе силы и героическаго величія. Художникъ пропитанъ ими: — онъ и не думаетъ ни о чемъ другомъ. Его многочисленныя диссекціи, его несмѣтные наброски, его постоянный анализъ собственнаго своего сердца, его изученіе трагическихъ страстей и ихъ тѣлеснаго выраженія—все это составляетъ для него лишь средства обнаружить внѣшнимъ образомъ охватившую его бурную энергію. Вотъ мысль, какая нисходитъ на васъ изъ каждаго угла, съ каждаго свода Сикстинской часовни. Войдите тутъ же, рядомъ, въ Павловскую капеллу и взгляните на произведенія его старости: „Обращеніе св. Павла“, „Распятіе св. Петра“, взгляните даже на „Страшный Судъ“, написанный имъ на шестьдесятъ седьмомъ году. И знатоки и не-знатоки сейчасъ же замѣтятъ, что оба фреска написаны по рецепту, что художникъ обладаетъ извѣстнымъ количествомъ формъ и наудачу навязываетъ ихъ своимъ изображеніямъ, что онъ, какъ нарочно, плодитъ изысканныя позы, причудливые раккурсы, что живое творчество, естественность, горячій порывъ сердца, чудная правда, которыми преисполнены его первыя творенія, исчезли, по крайней мѣрѣ, отчасти, подъ злоупотребленіемъ внѣшней манеры писанія и обращеніемъ искусства въ ремесло, и что если онъ и тутъ еще выше другихъ, то во всякомъ случаѣ неизмѣримо ниже самого себя.

„Но не одна лишь исторія того или другого великаго человѣка подтверждаетъ намъ необходимость подражать живому образцу и постоянно всматриваться въ природу; это мы можемъ видѣть и изъ исторіи каждой великой школы. Всѣ школы (не думаю, чтобы тутъ могли быть исключенія) вырождаются и погибаютъ именно потому, что предаютъ забвенію точное подражаніе и оставляютъ въ сторонѣ живой образецъ. Это случилось и въ живописи съ послѣдователями Микель-Анджело, рисовавшими мускулы и неестественныя позы; съ любителями театральныхъ декорацій и мясистыхъ округлостей, которые наслѣдовали великимъ венеціанцамъ; съ живописцами будуара и алькова, которыми закончилась французская живопись XVIII столѣтія. Это было въ литературѣ съ версификаторами и риторами временъ римскаго упадка, съ полными чувственности и декламаціи драматургами, которыми заключилась англійская драма, съ фабрикантами сонетовъ, остротъ и напыщенныхъ фразъ временъ упадка Италіи.

„Изо всѣхъ этихъ примѣровъ я выберу лишь два особенно разительные случая. Первый — упадокъ скульптуры и живописи въ древности. Для того, чтобы получить живое впечатлѣніе этого упадка, достаточно посѣтить одну за другою —

Помпею и Равенну. Въ Помпеѣ живопись и скульптура относятся къ первому вѣку; въ Равеннѣ мозаики VI вѣка и восходятъ ко временамъ императора Юстиніана. Въ промежутокъ этихъ пятисотъ лѣтъ искусство безвозвратно исказилось, и весь этотъ упадокъ проистекъ единственно отъ забвенія живого образца. Въ первомъ вѣкѣ еще существовали нравы палестры и языческіе вкусы. Люди носили одежду просторную, охотно покидали ее, ходили въ купальни, боролись обнаженные, присутствовали при битвахъ въ циркѣ, разсматривали еще съ любовью и вниманіемъ вольныя движенія живого тѣла; ихъ скульпторы, ихъ живописцы, ихъ художники, окруженные нагими или полунагими образцами, легко могли воспроизводить ихъ. Вотъ почему вы видите въ Помпеѣ, на стѣнахъ, въ маленькихъ молельняхъ, во внутреннихъ дворахъ, прекрасно танцующихъ женщинъ, молодыхъ, ловкихъ и горделивыхъ героевъ, сильныя груди, легкія ноги, всѣ жесты и всѣ формы тѣла—переданными съ такою правдою и такъ свободно, какъ не сумѣютъ передать въ настоящее время при самомъ тщательномъ изученіи. Мало-по-малу, въ теченіе слѣдующихъ пяти вѣковъ, все измѣняется. Языческіе нравы, обычаи палестры, вкусъ къ совершенной наготѣ—исчезаютъ. Тѣло не выставляется ужъ болѣе наружу, оно скрыто подъ сложными одеждами, разряжено въ шитье, пурпуръ и восточныя драгоцѣнности. Борецъ и отрокъ-юноша не цѣнятся ужъ болѣе, ихъ замѣнили евнухъ, книжникъ, женщина, монахъ; водворяется аскетизмъ и, вмѣстѣ съ нимъ, вкусъ къ туманной мечтательности, безсодержательному спору, бумагомаранію и словопреніямъ. Истертые болтуны Восточной имперіи замѣняютъ собою мощныхъ атлетовъ греческихъ и стойкихъ воиновъ римскихъ. Знаніе и изученіе живого образца постепенно воспрещаются. На нихъ перестали смотрѣть, передъ глазами нѣтъ уже болѣе твореній древнихъ

Рис. 20. Фламандская живопись. Ванъ-Дейкъ. Портретъ художника Крайнера. (Изъ Вѣнской «Lichtensteingallerie»).

мастеровъ, а ихъ между тѣмъ копируютъ. Скоро начинаютъ копировать лишь копіи съ копій и такъ далѣе, и съ каждымъ поколѣніемъ все больше удаляются отъ оригинала. У артиста нѣтъ уже своей собственной мысли и своего собственнаго чувства;

Рис. 21. Голландская живопись въ Лондонской національной галлереѣ. Питеръ де-Гогъ. Дворикъ.

это машина для калькировки. Св. отцы прямо говорятъ, что художникъ ничего отъ себя не измышляетъ, а только списываетъ черты, указанныя преданіемъ и принятыя авторитетомъ. Это разъединеніе художника съ образцомъ приводитъ искусство къ тому состоянію, какое вы видите въ Равеннѣ. По прошествіи пяти столѣтій, чело-

вѣка умѣютъ изображать только въ сидячемъ или стоячемъ положеніи; другія позы слишкомъ трудны, художникъ не въ силахъ уже болѣе передать ихъ. Руки, ноги какъ будто переломаны, изгибы слишкомъ рѣзки, складки одеждъ какъ будто деревянныя, глаза занимаютъ чуть не всю голову. Искусство подобно больному въ страшномъ, смертельномъ истощеніи силъ: ему предстоитъ агонія и потомъ смерть.

„Въ другомъ искусствѣ, у насъ, и въ болѣе близкое къ намъ время, мы встрѣчаемъ подобный же упадокъ, порожденный подобными же причинами. Въ вѣкъ Людовика XIV литературный слогъ достигъ совершенства, чистоты, правильности и простоты рѣшительно безпримѣрныхъ; особенно сценическое искусство выработало себѣ языкъ и стихъ, показавшіеся цѣлой Европѣ образцовыми созданіями ума человѣческаго. Это произошло оттого, что писатели имѣли вокругъ себя живые образцы и не переставали въ нихъ всматриваться. Людовикъ XIV говорилъ великолѣпно, съ чисто царственнымъ достоинствомъ, краснорѣчіемъ и важностью. Намъ извѣстно изъ писемъ, депешъ и мемуаровъ придворныхъ, что аристократическій тонъ, выдержанное изящество, отборность выраженій, благородство манеръ, даръ слова встрѣчались и у царедворцевъ такъ же, какъ у короля; жившему съ ними писателю оставалось лишь обратиться къ своей памяти и къ своей опытности, чтобы отыскать въ окружающемъ его мірѣ лучшіе матеріалы для своего искусства.

„Черезъ сто лѣтъ совершилась громадная перемѣна. Эти рѣчи и эти стихи вызвали въ свое время такой восторгъ, что вмѣсто того, чтобы продолжать смотрѣть на живыя лица, всѣ занялись изученіемъ трагедій, въ которыхъ они изображались. За образцы приняты были не люди, а писатели. Отсюда явились условный языкъ, академическій стиль, щегольство миѳологіей, искусственная версификація, провѣренный и апробованный словарь, извлеченный изъ лучшихъ писателей. Вотъ тогда-то воцарился тотъ отвратительный стиль, державшійся до начала девятнадцатаго вѣка, нѣчто въ родѣ жаргона, на которомъ одна риѳма приклеивалась къ другой, неизбѣжно предвидѣнной; никто не смѣлъ назвать предметъ его именемъ, — скованная мысль не имѣла ни выразительности, ни правды, ни жизни; стиль казался созданіемъ цѣлой академіи буквоѣдовъ, достойныхъ заправлять фабрикою латинскихъ виршей.

„Итакъ, мы, повидимому, пришли къ заключенію, что слѣдуетъ не спускать глазъ съ природы, чтобы возможно ближе подражать ей, и что цѣль искусства— полнѣйшее и точнѣйшее подражаніе.

V.

„Вѣрно ли это во всѣхъ отношеніяхъ, и слѣдуетъ ли заключить отсюда, что совершенно точное подражаніе есть цѣль искусства?—продолжаетъ Тэнъ.

„Если бы это было такъ, самое точное подражаніе порождало бы самыя прекрасныя произведенія. Но на дѣлѣ оно выходитъ иначе. Такъ, напримѣръ, въ скульптурѣ слѣпокъ доставляетъ самую вѣрную и самую точную копію съ образца, однако же, безъ сомнѣнія, и самый превосходный слѣпокъ не стоитъ хорошо изваянной статуи. Съ другой стороны, и въ другой области—фотографія есть искусство, воспроизводя-

щее на плоскости, посредствомъ линій и тѣней, самымъ совершеннымъ образомъ и безъ возможной ошибки, контуръ и формы передаваемаго ею предмета. Конечно, фотографія—весьма полезное для живописи подспорье, ею мастерски владѣютъ иногда

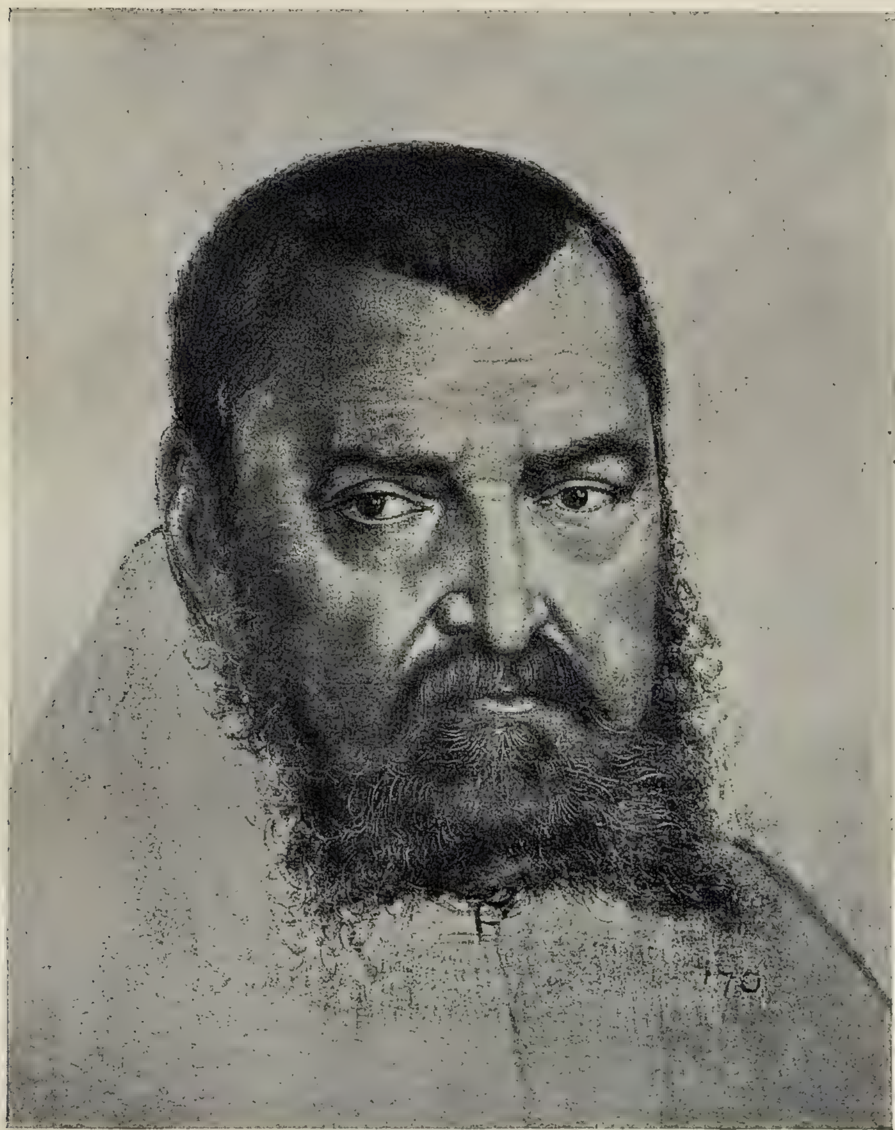


Рис. 22. Германская живопись. Лука Кранахъ Старшій. Портретъ маркграфа Георга Бранденбургскаго. (Дрезденская галлерея).

люди опытные въ ней и способные, но, при всемъ томъ, она и не помышляетъ сравняться съ живописью. Наконецъ вотъ послѣдній примѣръ: если бы было справедливо, что точное подражаніе составляетъ высшую цѣль искусства, то знаете ли, что̀ было бы лучшею трагедіею, лучшею комедіей, лучшею драмой?—Стенографировка процессовъ въ уголовной палатѣ—тамъ вѣдь воспроизведены всѣ рѣшительно

слова. Ясно однако же, что если вы и встрѣтите здѣсь иной разъ что-нибудь естественное, какой-нибудь взрывъ душевный, то это будетъ только зерно хорошаго металла въ мутной и грубой оболочкѣ руды. Стенографія можетъ только доставить матеріалы писателю; но она вовсе не можетъ быть названа произведеніемъ искусства.

Рис. 23. Тиціанъ. Марія Магдалина. (С.-Петербургскій Эрмитажъ).

„Иные, быть-можетъ, скажутъ, что фотографія, съёмка формъ, стенографія— механическіе процессы, что слѣдуетъ оставить въ сторонѣ машины и сравнивать произведеніе человѣка съ человѣческимъ же произведеніемъ. Поищемъ возможно болѣе точныхъ и вѣрныхъ созданій художниковъ. Въ Луврѣ есть одна картина Ден-

Голландская живопись. Рембрандтъ. Саскія—жена художника.
Дрезденская галлерея.

Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ.

Тип. А. Ф. Маркса. Измайловскій проспектъ, № 29.

Рис. 24. Веласкезъ. Портретъ адмирала Парехи. (Лондонская національная галлерея).

нера. Онъ работалъ съ увеличительнымъ стекломъ и употреблялъ по четыре года на одинъ портретъ; ничто не забыто въ его лицахъ: ни мельчайшія складки кожи, ни едва замѣтныя крапинки скулъ, ни черныя точки, разбросанныя по носу, ни голубоватыя нити микроскопическихъ жилокъ, чуть пробивающіяся сквозь верхнюю кожицу, ни блескъ глаза, въ которомъ такъ и отражаются окружающіе предметы. Изумленный, невольно остановится передъ такою картиной зритель:—голова какъ будто хочетъ выскочить изъ рамы; едва ли кто видѣлъ что-нибудь совершеннѣе, едва ли можетъ быть другой подобный примѣръ терпѣнія *). Но въ общемъ какой-нибудь размашистый эскизъ Ванъ-Дейка во сто разъ могущественнѣе. Обманъ зрѣнія, отводъ глазъ—не имѣетъ особеннаго значенія ни въ живописи ни въ другихъ искусствахъ.

„Другое, болѣе сильное доказательство тому, что точное подражаніе не есть цѣль искусства, заключается въ соображеніи, что нѣкоторыя изъ искусствъ неточны даже съ умысломъ. Прежде всего—скульптура. Обыкновенно статуи бываютъ одного цвѣта, бронзоваго или мраморнаго; кромѣ того, глаза у нихъ безъ зрачковъ. И это именно однообразіе цвѣта, это смягченіе внутренняго душевнаго выраженія завершаютъ ихъ красоту. Между тѣмъ взгляните на соотвѣтственныя произведенія, въ которыхъ подражаніе доведено до послѣдней крайности. Въ церквахъ Неаполя и Испаніи есть раскрашенныя и одѣтыя статуи, изваянія святыхъ въ настоящемъ монашескомъ платьѣ, съ желтоватымъ, землянистымъ цвѣтомъ кожи, какъ оно и слѣдуетъ у людей, проводившихъ аскетическую жизнь, съ окровавленными руками и прободеннымъ нѣдромъ, какъ подобаетъ мученикамъ. А рядомъ съ ними поставлены мадонны въ царственныхъ одеждахъ и праздничныхъ уборахъ, разряженныя въ разноцвѣтные шелки, чудныя діадемы, драгоцѣнныя ожерелья, самыя свѣжія ленты и великолѣпныя кружева, съ розовымъ цвѣтомъ кожи, съ блестящими глазами, съ зрачками изъ цѣльнаго карбункула. Такимъ избыткомъ черезчуръ ужъ точнаго подражанія художникъ вселяетъ не удовольствіе, но какое-то отталкивающее чувство, часто отвращеніе, а иногда прямо ужасъ **).

„То же бываетъ и въ литературѣ. Бо́льшая половина драматической поэзіи, весь греческій и французскій классическій театръ, бо́льшая часть испанскихъ и англійскихъ драмъ не только не представляютъ точной передачи обыкновеннаго разговора, но нарочно измѣняютъ человѣческую рѣчь. Каждый изъ этихъ драматурговъ заставляетъ говорить своихъ дѣйствующихъ лицъ стихами, влагаетъ въ слова ихъ ритмъ, а часто и риѳму. Вредитъ ли искусству эта неестественность выраженія? Нисколько. Это всего поразительнѣе доказано было на одномъ изъ величайшихъ произведеній нашего времени—„Ифигеніи“ Гёте, написанной сперва прозою, а затѣмъ стихами. Она прекрасна въ прозѣ, но какая разница въ стихахъ!

„Итакъ, въ избранномъ предметѣ необходимо весьма близко подражать кое-чему, но не всему. Остается открыть эту именно частицу, за которою должно го-

---

*) Въ нашемъ Эрмитажѣ есть такія же удивительныя работы Деннера, №№ 1284—88.

**) Тэнъ ошибается, предполагая, что въ Элладѣ статуи не раскрашивались. Но раскраска эта—верхъ гармоніи и очарованія по тонамъ. *П. Г.*

пяться подражаніе. Я заранѣе отвѣчаю:—„Это—взаимныя соотношенія и взаимная зависимость частей“. Передъ вами живой образецъ, мужчина или женщина, и, чтобы срисовать его, у васъ есть карандашъ и лоскутокъ бумаги величиною въ двѣ ла-

Рис. 25. Русская живопись XVIII вѣка. Левицкій. Портретъ.

дони. Конечно, нельзя требовать отъ васъ, чтобы вы воспроизвели величину членовъ,—бумага ваша слишкомъ для того мала; нельзя, равнымъ образомъ, требовать отъ васъ, чтобы вы передали и краски,—въ вашемъ распоряженіи только два цвѣта: черный и бѣлый. Вы должны лишь передать соотношенія и прежде всего пропорціи,

т. е. соотношенія размѣровъ. Если голова имѣетъ такую-то длину, надо, чтобы и тѣло было во столько-то разъ длиннѣе головы, рука имѣла бы длину, тоже зависящую отъ первой, нога и все остальное—равнымъ образомъ. Отъ васъ требуютъ еще

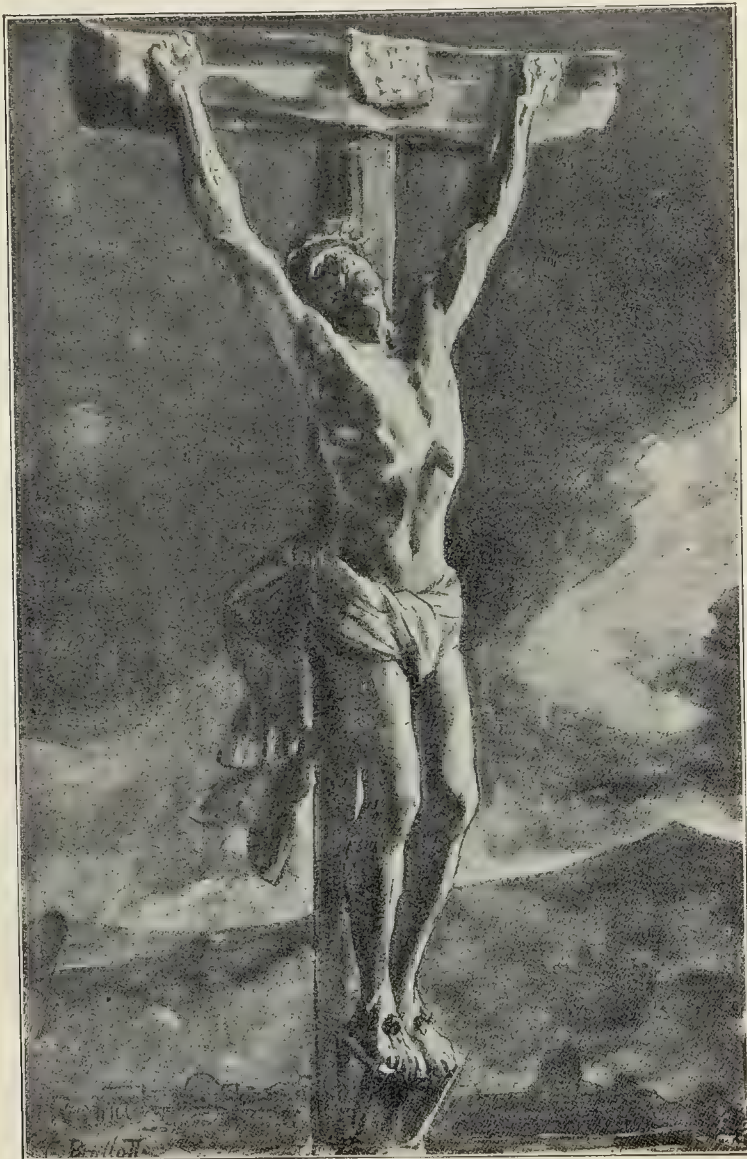


Рис. 26. Русская живопись XIX вѣка. Карлъ Брюлловъ. Распятіе. Акварельный эскизъ.

придать формы или соотношенія положенія: извѣстный изгибъ, овалъ, уголъ въ образцѣ—должны повториться въ копіи соотвѣтствующей линіей. Короче, дѣло заключается въ воспроизведеніи совокупности тѣхъ отношеній, посредствомъ которыхъ связаны части предмета,—и только. Вы должны передать не простую внѣшность тѣла, а его логику.

„Подобно этому, вообразите себя передъ дѣйствительнымъ характеромъ, передъ сценой изъ жизни реальной, простонародной или свѣтской; васъ просятъ описать ее. Для этого у васъ есть глаза, уши, память, быть-можетъ—карандашъ, которымъ вы

Рис. 27. Русская живопись XIX вѣка. Венеціановъ. Крестьянскій мальчикъ. (Музей Александра III).

можете набросать пять-шесть замѣтокъ; этого немного, но совершенно достаточно, потому что васъ просятъ передать не всѣ слова, не всѣ жесты, не всѣ дѣйствія лица или пятнадцати-двадцати лицъ, вамъ представшихъ. Здѣсь, какъ и тамъ, васъ просятъ обозначить пропорціи, связь, соотношенія, т. е. прежде всего точно сохранить пропорціональность дѣйствій лица или, иначе сказать, придать первенство въ

Рис. 28. Русская живопись XIX вѣка. Ивановъ. Мессія.

своемъ описаніи тщеславнымъ поступкамъ, если лицо тщеславно, скупости—если это скупой, жестокости—если оно жестоко, затѣмъ сохранить взаимную связь между этими самыми дѣйствіями, т. е. чтобы каждое, напримѣръ, выраженіе вызывалось чѣмъ-нибудь, чтобы каждое чувство, идея, рѣшеніе мотивировалось предшествующимъ рѣшеніемъ, идеей, чувствомъ и, сверхъ того, дѣйствительнымъ положеніемъ лица, да еще и общимъ характеромъ, какой вы ему приписали. Короче: въ литературномъ произведеніи, какъ и въ произведеніи живописномъ, должно обрисовать не осязаемую внѣшность лицъ и событій, но совокупность отношеній ихъ и взаимную зависимость, т. е. ихъ логику. Итакъ, скажемъ, резюмируя: все, что интересуетъ насъ въ существѣ реальномъ и что мы просимъ художника извлечь и передать намъ,—это внутренняя или внѣшняя логика того существа, или, другими словами, его складъ, составъ, подборъ частей".

Окончательный выводъ Тэна для опредѣленія того, что такое художественное про-

Рис. 29. Ге. Римская улица. (Набросокъ изъ альбома)

Рис. 30. Русская живопись XIX вѣка. Васнецовъ. Богоматерь.

изведеніе—сводится къ тому, что задача его—показать *характеръ* даннаго лица или предмета во всей его полнотѣ, поставивъ его въ такое условіе, чтобы онъ проявился съ полной рельефностью. Формулировать это можно такъ:—искусство истинно

Рис. 31. Русская живопись XIX вѣка. Рѣпинъ. Изъ неаполитанскаго альбома.

только то̀, которое полностью воплощаетъ характеръ. Вотъ почему произведенія древнихъ эллиновъ по скульптурѣ, произведенія Ванъ-Дейка, Веласкеза въ живописи, Шекспира, Пушкина, Данта въ литературѣ—геніальны: они носятъ строго-опредѣленный *характеръ*, отражая свою эпоху, взгляды современниковъ. Вотъ по-

чему *истинными произведеніями искусства мы называемъ тѣ, которыя представляютъ собою полное воплощеніе характера*, — будь это характеръ готической постройки, клерикальной живописи, античнаго тѣла или живого типичнаго портрета простого разносчика.

VI.

При изложеніи общаго хода развитія искусствъ, надо осторожнѣе всего подходить къ современному искусству. Осторожность эта необходима потому уже, что современные критики впадаютъ въ рѣзкія ошибки. Смотря глазами современниковъ, они не чувствуютъ всѣхъ уродливостей и уклоненій, которыя болѣе или менѣе присущи всѣмъ эпохамъ, — и даже болѣе того: восхваляютъ именно эти уродливости. Глазъ можно пріучить къ тому, чтобы онъ не замѣчалъ этихъ уклоненій, и даже находилъ ихъ необходимыми для бо́льшаго выдѣленія красоты. Какъ есть дикари, которые для красоты выбиваютъ у женщинъ передніе зубы, — такъ и мужчины соглашались въ 50-хъ годахъ прошлаго вѣка, что кринолинъ составляетъ одну изъ тѣхъ подробностей туалета, отъ которыхъ женщина дѣлается еще прелестнѣе. Фижмы эпохи Елизаветы Англійской; колпаки Агнесы Сорель съ волосами подобранными со лба; голландскія женскія прически; фраки, жилеты и шляпы „incroyable“; наши недавнія „панье“, дѣлавшія женщину похожей на жирную птицу, — все это мимолетныя болѣзни, которыхъ современники не замѣчали. Являются періоды, когда художники пишутъ фигуры необычайной длины, — въ девять, десять головъ, — и всѣмъ кажется это нормаль-

Рис. 32. Русская живопись XIX вѣка. Полѣнова. Рисунокъ къ сказкѣ „Козлихина мать“.

нымъ. Наоборотъ—въ иные періоды вдругъ фигуры укорачиваются, и никто не замѣчаетъ этого.

Если мы остановимся на формулѣ Тэна относительно красоты характера, то намъ станетъ ясно, что рембрандтовская женщина, кажущаяся намъ порою отвратительной, была очаровательна для голландцевъ, сжившихся съ характеромъ ея тѣлосложенія. Китаянки думаютъ, что подвернутые на ногахъ пальцы и укороченная такимъ образомъ ступня—идеалъ красоты, и съ этимъ, конечно, согласны и ихъ мужья,—а для насъ такая нога кажется препаратомъ изъ анатомическаго театра. Мы не понимаемъ, какъ могли пятьдесятъ лѣтъ назадъ восхищаться холоднымъ, бездушнымъ Вильгельмомъ Каульбахомъ и его диссертаціями, написанными на стѣнахъ Новаго Музея. Намъ понятнымъ дѣлается восторгъ передъ античными картинами Давида, только когда мы перенесемся къ эпохѣ французской революціи и вглядимся въ историческую обстановку міросозерцанія французовъ,—но сами картины намъ ровно ничего не говорятъ, онѣ только невыразимо скучны,—и остается только удивляться безвкусію общества, не замѣчавшему этого. При томъ стремленіи къ мистицизму и демонологіи, которое обнаружилось въ концѣ XIX вѣка, намъ дѣлается понятнымъ увлеченіе квадрачентистами, прерафаэлитами, пунктистами, розъ-круа и т. д. Но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы даже теперь мы не видѣли гримасъ и позъ, которыя сквозятъ даже у крупныхъ представителей этихъ направленій. Будущее покажетъ, кто былъ правъ, — но преувеличеніе заслугъ Пювиса де - Шаванна, Бернъ - Джонса, Штука и др.—такъ же неосторожно, какъ и поголовное ихъ осужденіе.

Несомнѣнно, что XIX вѣкъ, являвшійся, особенно въ первой половинѣ, реакціей, имѣетъ не мало заслугъ во второй своей половинѣ. Какъ будто у насъ открылись глаза на краски. Японія, съ своими блѣдными, серебристыми тонами, воздушными, прозрачными, съ своей необычайной простотой пріема и орлиной проникновенностью въ самую душу рисунка, открыла на многое намъ глаза. Художники не боятся написать блѣдную женщину въ бѣломъ платьѣ, на бѣломъ коврѣ и на бѣлыхъ стѣнахъ. Напротивъ: какимъ-то чудеснымъ аккордомъ звучитъ эта бѣлая нота и даетъ именно характеръ произведенію.

Японія, сдѣлавшая переворотъ въ пріемѣ нашихъ художниковъ и заставившая поблѣднѣть тяжелую мрачную палитру, одновременно нашла для себя поддержку въ античномъ мірѣ. Раскопки установили, что греки — великіе античные эллины — раскрашивали большинство своихъ статуй, а также капители и фронтоны своихъ мраморныхъ зданій. Не говоря о танаграхъ—этой прелестной отрасли пластическихъ искусствъ, даже въ сложныхъ барельефахъ эта раскраска—верхъ очарованія. Кто видѣлъ два саркофага въ Константинопольскомъ музеѣ, тотъ долженъ согласиться, что трудно достигнуть болѣе художественной гармоніи цвѣтовъ свѣтло-голубого, свѣтло-розоваго и свѣтло-палеваго съ золотомъ браслетовъ и тканей, чѣмъ та, которая сіяетъ на этихъ саркофагахъ. Лучшія севрскія фигурки кажутся грубымъ лубкомъ передъ этимъ очарованіемъ.

Индустрія, съ своей стороны, сдѣлала удивительные успѣхи. Матеріи конца XIX и начала XX вѣка уже носятъ прямое указаніе на революцію красокъ. Въ обществѣ явилось тяготѣніе обставить свой домашній укладъ, найдя новую

гармонію внутренней жизни съ внѣшностью. Отсюда — исканіе новаго стиля, обращеніе къ старинѣ, желаніе связать свое національное искусство въ прошломъ съ искусствомъ, являющимся потребностью дня. Художники перестаютъ чуждаться „низменныхъ" задачъ — составляютъ рисунки обоевъ, драпировокъ, ковровъ, мебели и платьевъ. XIX вѣкъ, начавшійся весьма опредѣленнымъ стилемъ empire, во второй половинѣ потерялъ всякую физіономію и обратился прямо къ старымъ стилямъ разныхъ эпохъ. Поэтому квартиры получили видъ мебельныхъ магазиновъ, гдѣ собираются всевозможные образцы на продажу. Только въ девятидесятыхъ годахъ, сперва уродливо и робко, потомъ съ большей смѣлостью и граціей, начинаютъ проступать новыя формы.

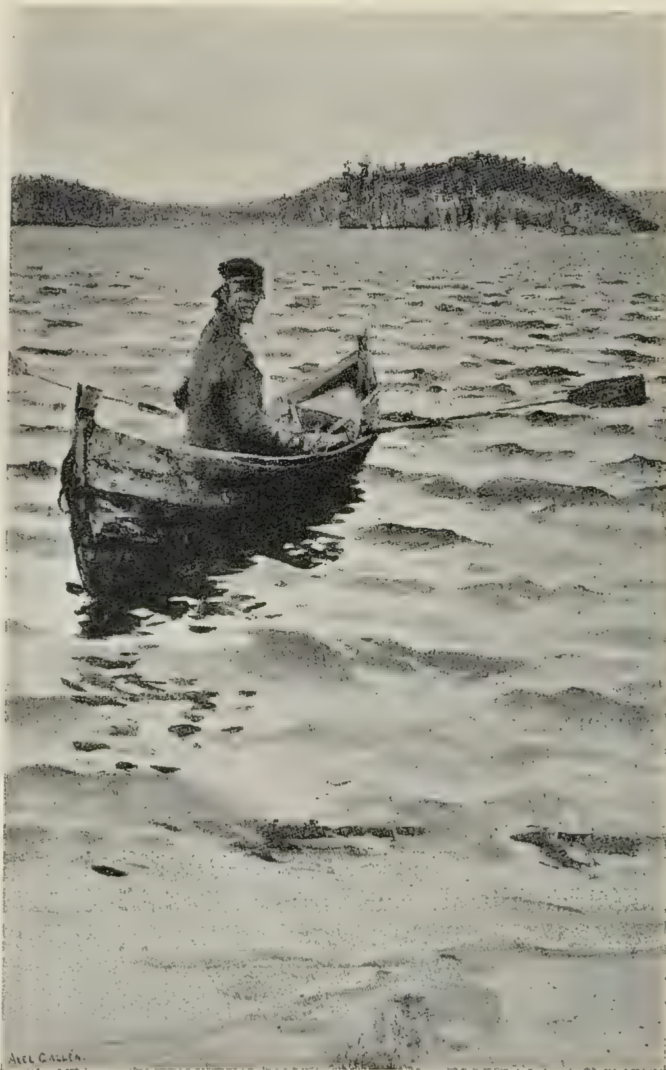


Рис. 33. Финляндская живопись. Галленъ. На озерѣ.

Возврата къ прежнему не бываетъ. Яснѣе, чѣмъ когда-нибудь, мы видимъ ошибки прошлаго и уклоненіе отъ идеаловъ чистаго искусства. Яснѣе, чѣмъ когда-либо, выступаетъ передъ нами вся идеальная гармонія эллинскаго искусства и вся дутая напыщенность „назарейцевъ". Слащавый Винтергальтеръ, считавшійся въ эпоху второй имперіи чуть ли не первымъ портретистомъ Европы, кажется намъ посредственнымъ художникомъ, а аляповатый мощный Гальсъ — какимъ-то недосягаемымъ титаномъ. „Чинквечентисты", предъ которыми преклонялись въ XIX вѣкѣ болѣе, чѣмъ когда-нибудь, теперь отошли какъ будто на второй планъ и кажутся не столько свободными художниками, сколько поставщиками стѣнописи для католической церкви. Такой взглядъ хотя и отличается

предвзятостью, но въ немъ много и правды: имъ объяснялось появленіе прерафаэлитовъ.

Наконецъ, въ кружкахъ художниковъ все чаще поднимается вопросъ о томъ, чтобы формы искусства не были тупымъ повтореніемъ формъ предыдущей культуры. Портикъ, имѣвшій значеніе въ Греціи и Римѣ, какъ мѣсто общественныхъ со-

Рис. 34. Финляндская живопись. Эдельфельтъ. Борго.

браній, у насъ, въ нашемъ климатѣ, является наивной прибавкой, украшеніемъ, игрушкой. Скульптура, являвшаяся прямой сотрудницей религіи, имѣла своей задачей изображенія божествъ и увѣковѣчиваніе памяти великихъ героевъ. Съ эпохи ренессанса она утратила наполовину свой смыслъ, — и всѣ произведенія европейскихъ художниковъ, изображающихъ Фринъ, Евъ и Венеръ — не болѣе, какъ нелѣпость. Статуи явились такимъ же украшеніемъ квартиры, какъ жардиньерки, ковры и маккартовскіе букеты. Между тѣмъ ваяніе, какъ часть декоративной стороны зод-

чества, имѣетъ огромное значеніе, не говоря уже о портретахъ и памятникахъ великихъ людей. Каждый годъ невольно поражаешься въ парижскихъ Salons громадному количеству гипсовыхъ и мраморныхъ голыхъ фигуръ, никому не нужныхъ, неинтересныхъ, заполняющихъ колоссальный дворъ выставки. Вся эта рухлядь потомъ растаскивается по увеселительнымъ садамъ, покупается за грошъ неприхотливыми бур-

Рис. 35. Французская живопись XIX вѣка. Даньянъ-Бувре. Въ полѣ.

жуа и остается жалкими свидѣтельскими показаніями ненужности скульптуры, въ томъ видѣ, какъ у насъ она существуетъ.

Живописцы тоже какъ будто начинаютъ проникаться истиннымъ своимъ назначеніемъ: росписью стѣнъ. То-есть всѣ три великія искусства — живопись, зодчество и ваяніе—соединяются, подавъ другъ другу руки,—соединяются для общей цѣли: создавать одно художественное цѣлое. Французы уже прониклись этимъ: стѣнная живопись находитъ у нихъ широкое примѣненіе, и не въ такихъ жалкихъ размѣрахъ,

какъ у насъ. Даже желѣзнодорожныя общества идутъ навстрѣчу художникамъ—и даютъ имъ возможность исполнять такія колоссальныя вещи, какъ, напримѣръ „Театръ въ Оранжѣ", бывшій на парижской выставкѣ 1905 года и писанный для вокзала Южной дороги. Художественная красочная орнаментика домовъ по наружному фасаду все болѣе входитъ въ моду, и недалеко то время, когда, вмѣсто скучныхъ длинныхъ фасадовъ сѣрыхъ домовъ, у насъ появятся стильныя, дѣйствительно художественныя произведенія, на которыхъ глазъ, покоясь съ дѣтства, научится понимать и чувствовать форму.

Рис. 36. Французская живопись XIX вѣка. Бенаръ. Портретъ.

Искусство, какъ всякая гармонія, шлифуетъ душу человѣка—оно дѣлаетъ ее мягче, восторженнѣе, добрѣе. Зло и искусство—понятія несовмѣстимыя. Свѣтлый духъ Греціи далъ великое искусство, создалъ Венеру Милосскую. Христіанство, какъ идеалъ великаго всепрощенія, дало св. Софію въ Стамбулѣ, Вестминстеръ, Нотръ-Дамъ, Сикстинскую Мадонну. Тамъ, гдѣ нравы грубы, гдѣ проливается кровь,—тамъ нѣтъ искусства.

Бывали періоды, когда матеріалистическіе взгляды подавляли всякое эстетическое, а слѣдовательно и этическое чувство. Тогда критики говорили, что искусство не должно питаться фантазіей и отвлеченными идеалами: портретистъ долженъ изображать живое мясо, а пейзажистъ — свѣжую зелень. Таковъ былъ катехизисъ знаменитаго Курбе. Но этотъ взглядъ—взглядъ человѣка, думающаго, что, кромѣ извѣ-

стныхъ намъ пяти чувствъ, въ человѣкѣ нѣтъ больше ничего, что̀ бы имѣло совершенно опредѣленный, гораздо болѣе широкій и духовный кругозоръ, чѣмъ эти пять ощущеній. Сами не возвышаясь до пониманія высшей гармоніи жизни, они принуждены отрицать и лучшую сторону искусства — его духовную сторону, путая ее часто съ тенденціей. Мы были свидѣтелями цѣлыхъ періодовъ, когда живописное

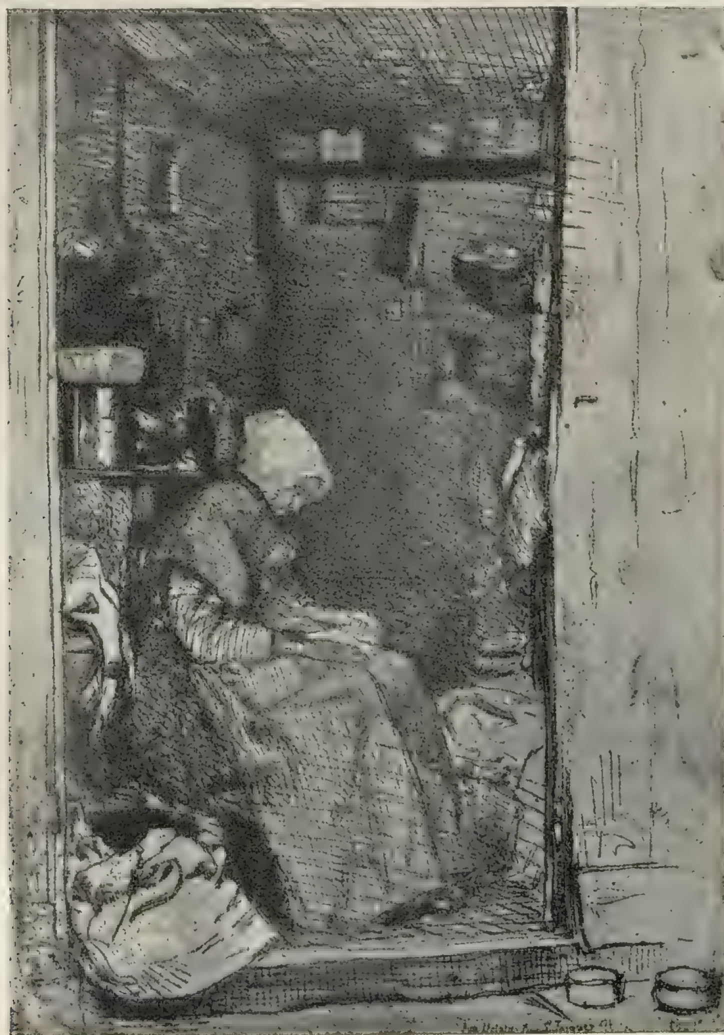


Рис. 37. Англійская живопись XIX вѣка. Уистлэръ. Старуха.

произведеніе нравилось только тогда, когда представляло собою извѣстный трактатъ, нравственный или соціальный, или, что̀ еще хуже — извѣстный литературный разсказъ, даже анекдотъ, подбитый современной тенденціей. Тутъ явилось смѣшеніе задачъ литературныхъ съ живописными, и художники садились между двухъ стульевъ. Имѣя успѣхъ у современниковъ чисто фельетонными произведеніями, они мало заботились о главномъ—о техникѣ, и поневолѣ, черезъ два-три поколѣнія, когда тенденціи ихъ оказывались устарѣлыми, они сдавались на чердакъ, или въ музеи, какъ

археологическій хламъ. Такимъ хламомъ наполнено немало музеевъ и за границей и у насъ.

Теперь художники, наконецъ, пришли къ заключенію, что задача ихъ—вліять на духовный строй зрителя, и не тѣмъ способомъ, какимъ вліяетъ на него талантливый репортеръ, живо записывающій и передающій современныя событія,—а путемъ той гармоніи красокъ, которая одна является у художника средствомъ волновать душу человѣка и дѣлаетъ произведеніе его вѣчнымъ.

Рис. 38. Зодчество XIX вѣка. Фойэ Большой Оперы въ Парижѣ.

VII.

Выше было сказано, что задача наша — выяснить постепенный ходъ развитія общей картины искусствъ. Слѣдовательно мы должны останавливаться на тѣхъ произведеніяхъ, которыя, суммируя цѣлую серію себѣ подобныхъ, являются наиболѣе характернымъ выраженіемъ своего времени. Между тѣмъ у насъ нерѣдко смѣшиваютъ понятія *исторіи* даннаго періода съ подробнымъ каталогомъ произведеній и спискомъ по возможности всѣхъ художниковъ, дѣйствующихъ въ ту или другую эпоху. Это—глубокое заблужденіе. Весьма легко, расположивъ по годамъ рожденія, или по алфавиту именъ, или наконецъ по школамъ, переименовать всѣхъ художниковъ даннаго времени, — но это будетъ трудъ музейно-академическій, но не историческій. Пояснимъ примѣромъ.

Въ XVIII столѣтіи въ Англіи являются два великихъ портретиста, Рейнольдсъ и Генсборро. Они резюмируютъ всѣ вкусы и потребности націи, взгляды вѣка,

Французская живопись XIX вѣка. Миллэ. Сборщицы зеренъ.

Музей Лувра въ Парижѣ.

Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ.

Рис. 39. Зодчество XIX вѣка. Avénue de l'Opéra въ Парижѣ.

Рис. 40. Гудонъ. Графиня Дюбарри въ видѣ Діаны. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

воплощаютъ лучшія стремленія къ колориту, отражаютъ въ себѣ полнѣе, чѣмъ кто-либо изъ ихъ сверстниковъ, состояніе живописи. На нихъ намъ приходится остановиться и подчеркнуть ихъ по преимуществу. Другіе же портретисты, хотя бы и обнаружившіе талантъ, но не постольку, поскольку обнаружили двое названныхъ художниковъ, занимаютъ уже въ описаніи второе и третье мѣсто, иногда просто опускаются,—потому что ихъ мѣсто въ энциклопедическомъ или справочномъ словарѣ.

Рис. 41. Скульптура XIX вѣка. Антокольскій. Спиноза.

Или, напримѣръ, подходя къ основанію нашего товарищества передвижныхъ выставокъ,—если бы мы вмѣсто того, чтобы остановиться на душѣ самого общества, на томъ, что̀ составляло его сущность, — то-есть на Перовѣ, Крамскомъ, Рѣпинѣ, Вл. Маковскомъ, Суриковѣ, Левитанѣ, Ге и т. д., стали бы отводить столь же важное мѣсто второстепеннымъ и третьестепеннымъ дѣятелямъ,—которыхъ цѣлыя сотни,—получилась бы лѣтопись передвижныхъ выставокъ, но никакъ не ихъ исторія.

Археологическія изысканія ведутся очень успѣшно,—даже въ послѣднее десятилѣтіе можно указать на рядъ раскопокъ, давшій обильный музейный матеріалъ. Но горизонты исторіи ими отнюдь не раздвинулись. Никакихъ новыхъ, неожиданныхъ

открытій не совершалось. Слухи о статуяхъ удивительной красы, о необычайно сохранившихся муміяхъ, хотя попадались не только въ газетахъ, но и въ спеціальныхъ изданіяхъ,—все же не даютъ рѣзкихъ толчковъ къ пониманію многаго изъ того, что̀ было неясно и что̀ осталось неяснымъ.

Появляются ученые, которые задаются цѣлью непремѣнно доискаться имени автора данной статуи или зданія. На изысканія уходятъ мѣсяцы, годы—жизнь. Въ результатѣ является книга, увѣнчанная академической преміей, гдѣ говорится, что несомнѣнно установлено, что такой-то X. родился не въ Милетѣ, а въ Коринѳѣ, не около 310 года, а около 495 до Р. X., что онъ, по заказу такого-то, сдѣлалъ такой-то жертвенникъ и пр. Надо ли говорить, что подобное изслѣдованіе остается на вѣчныя времена однимъ изъ тѣхъ слоевъ плѣсени, которые составляютъ необходимую принадлежность всѣхъ музеевъ. Недавно одинъ очень почтенный ученый выразилъ изумленіе по поводу того, что поэты и литераторы, которыхъ, повидимому, болѣе всего касается этотъ вопросъ, совершенно не интересуются изысканіями—кто былъ авторъ геніальныхъ англійскихъ трагедій—Шекспиръ или Бэконъ. Это весьма характерно. Литераторы въ данномъ случаѣ считаютъ вопросъ совершенно празднымъ и, съ интересомъ относясь къ каждой поправкѣ, къ каждому выясненію текста, считаютъ совершенно для себя безразличнымъ, кто писалъ, А. или Б., великія вещи,—такъ какъ важенъ фактъ написанія, а не та рабочая комната, откуда вышло сочиненіе.

Когда спеціалистамъ приходится опредѣлять автора той или другой картины, они начинаютъ со спора, и каждый остается при своемъ мнѣніи. Посмотрите на каталоги музеевъ — какое количество произведеній, приписанныхъ тому или другому художнику, оказывается подложнымъ. Какъ по Европѣ разсѣяно до шестидесяти гвоздей, которыми былъ пригвожденъ Христосъ къ кресту, и каждая церковь и монастырь доказываетъ, что именно у нихъ и есть подлинные гвозди, несмотря на прямое ихъ германское или итальянское происхожденіе, — такъ и музеи: Національный въ Лондонѣ говоритъ, что подлинникъ „Мадонны въ скалахъ“ находится въ его залахъ, а Лувръ утверждаетъ, что въ Лондонѣ копія, а въ Парижѣ оригиналъ. Знатоки-эксперты кричатъ каждый свое и не хотятъ даже предположить, что Да-Винчи сдѣлалъ повтореніе.

Насколько ревностно оберегаютъ интересы своихъ музеевъ ихъ консерваторы, видно хотя бы изъ того факта, что когда, десять или двѣнадцать лѣтъ назадъ, одинъ нашъ соотечественникъ привезъ въ Лондонъ картоны Рафаэля—pendant къ кенсингтонскимъ картонамъ, но сдѣланные въ обратную сторону,—и просилъ поставить ихъ для сравненія въ одной залѣ съ кенсингтонскими, ему музей отказалъ въ этомъ, такъ какъ никакого разсчета ему не было идти на рискъ и признать свою собственность не оригиналами.

Опредѣленіе подлинности оригинала—очень рискованная дилемма. Сто̀итъ припомнить исторію короны, долго красовавшейся на почетномъ мѣстѣ въ Луврѣ, а потомъ оказавшейся издѣліемъ одесскаго мастера, фабриковавшаго спеціально древности. Извѣстно, что танагру теперь такъ поддѣлываютъ, что узнать, подлинная ли она, можно, только разбивъ статуэтку, такъ какъ составъ имитаціи не имѣетъ ничего

общаго съ подлинниками. И находятся любители, которые разламываютъ подлинную танагру, и только тогда признаютъ ее цѣнной вещью.

Авторъ настоящихъ строкъ зналъ два случая, когда извѣстные художники, внимательно осматривая большія картины, подписанныя ихъ именемъ, не могли рѣ-

Рис. 42. Скульптура XIX вѣка. Кн. Трубецкой. Гр. Л. Н. Толстой.

шить — ихъ это вещи или нѣтъ; они совершенно забыли время ихъ написанія, но не рѣшались утверждать, что это не ихъ работа. Какъ же послѣ этого можно полагаться на мнѣнія экспертовъ?

Номенклатура губитъ самую сущность художественнаго произведенія. Укоренившійся предразсудокъ требуетъ платить огромныя деньги за плохой рисунокъ Да-Винчи (а у него очень много плохихъ рисунковъ) и понизить до минимума плату за превосходную вещь неизвѣстнаго автора. Требуется извѣстное тавро завода,—безъ этого знатоки не признаютъ достоинства произведенія. Одинъ собиратель купилъ

мужской портретъ, проданный ему за Веласкеза. Знатоки раздѣлились. Одни говорили, что это Веласкезъ несомнѣнный, другіе не соглашались. На вопросъ послѣднимъ, кто же былъ, по ихъ мнѣнію, авторъ портрета, они пожимали плечами и говорили:

— Подписи нѣтъ, мы не знаемъ. Во всякомъ случаѣ, это превосходная вещь, очень близкая къ Веласкезу.

И владѣтелю оставалось утѣшаться тѣмъ, что существовалъ какой-то художникъ, котораго даже знатоки съ трудомъ отдѣляли отъ величайшаго портретиста,—но имя котораго осталось неизвѣстнымъ...

На такихъ абсурдахъ и противорѣчіяхъ построены едва ли не на треть музейные каталоги. И тѣмъ съ большей осторожностью авторъ подходитъ къ номенклатурѣ художественныхъ произведеній, особенно второстепенныхъ.

Рис. 43. Русская живопись XIX вѣка. Левитанъ. Омутъ.

Рис. 44. Храмъ въ скалѣ въ Абу-Симбелѣ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Египетъ.

Страна и народъ. — Пирамиды. — Іероглифы. — Живопись. — Скульптура. — Зодчество. — Одежда.

Древнѣйшее государство, о которомъ исторія даетъ намъ вполнѣ точныя и опредѣленныя свѣдѣнія касательно его политическаго и бытового благоустройства—Египетъ. Здѣсь именно, въ этой таинственной странѣ фараоновъ, и явились зачаточныя формы искусства, пустившаго постепенно ростки и вѣтви вокругъ себя и послужившаго основою для античнаго искусства, которое справедливо считается, въ свой чередъ, исходною точкою развитія европейскихъ искусствъ нашего времени.

Египетъ представляетъ собою узкую полосу земли, идущую вдоль теченія гигантскаго Нила, между песчанымъ моремъ Сахары и Чермнымъ моремъ. Ежегодные разливы рѣки обратили каменистую пустыню въ цвѣтущую долину, славившуюся своей жатвой, въ сплошной роскошный садъ и дали возможность развиться на благодатной почвѣ мощному, оригинальному государству съ совершенно исключитель-

нымъ міровоззрѣніемъ, своеобразными нравами, обычаями и вѣрованіями. Здѣсь все приняло самобытный, обособленный характеръ: и религія, и зодчество, и пластика, и живопись,—все отлилось въ опредѣленныя формы, носящія строгій и ясный стиль.

Уже древнимъ грекамъ Египетъ являлся страною чудесъ. Іероглифы, покрывшіе всѣ памятники долины Нила, казались таинственными знаками, не имѣющими никакого отношенія къ обыденной жизни. Геродотъ—„отецъ исторіи“ — съ изумленіемъ останавливалъ свое вниманіе на изображеніяхъ боговъ съ птичьими головами,

Рис. 45. Посѣвъ и пашня у египтянъ. Стѣнопись.

на колоссальныхъ пирамидахъ, изумлялся священнымъ быкамъ и крокодиламъ, — и руководившіе его жрецы не давали ему ключа къ пониманію доступныхъ имъ символовъ и начертаній. Даже могучій Римъ, вступивъ въ болѣе тѣсныя отношенія съ Египтомъ, не могъ вполнѣ сорвать съ него мистическаго покрывала таинственности. Надлежало пройти восемнадцати вѣкамъ христіанской эры, прежде чѣмъ туманъ, окружавшій древнюю страну фараоновъ, разсѣялся, и она предстала намъ во всемъ своемъ сказочномъ великолѣпіи и символической таинственности.

Египтологъ Бругшъ картинно выразился: „Богиня Нильской долины возстала отъ своего глубокаго тысячелѣтняго сна, пробужденная громомъ пушекъ подъ пирамидами“. И дѣйствительно: египетская экспедиція генерала Бонапарта положила начало первымъ серьезнымъ изысканіямъ по Египту. Съ легкой руки Шампольона,

Рис. 46. Жатва у египтянъ. Стѣнопись.

принимавшаго участіе въ этой экспедиціи, цѣлая фаланга ученыхъ постепенно, шагъ за шагомъ, стала раскрывать тайны египетскихъ жрецовъ, и теперь мы о древнемъ Египтѣ, существовавшемъ за три тысячи лѣтъ до Р. Хр., знаемъ больше, чѣмъ о нашихъ предкахъ-славянахъ, жившихъ по берегамъ Днѣпра и Ильменя въ IX вѣкѣ по Р. Хр.

Египтяне не были туземнымъ населеніемъ Африки. Откуда и какъ они пришли сюда — это вопросъ еще не вполнѣ рѣшенный, но весьма возможно, что первые

Рис. 47. Пирамиды Гизе. Картина Перльберга.

поселенцы Египта принадлежали къ пришельцамъ изъ Азіи, и что они, поработивъ нѣкоторую часть туземцевъ, остальную отодвинули къ югу. Слившись съ чернымъ населеніемъ, пришельцы Нильской долины дали новую расу, сплоченную твердыми, опредѣленными традиціями. Благодаря этой устойчивости расы, и до сихъ поръ типъ древняго египтянина, воспроизведенный съ геометрической точностью на старой стѣнописи, существуетъ во всей его неприкосновенности, и путешественникъ съ изумленіемъ встрѣчаетъ въ типѣ жены феллаха характерныя черты древнихъ египтянокъ.

Рис. 48. Египтянка.
По современному намъ рисунку.

Выше было сказано, какое благодѣтельное вліяніе оказывалъ Нилъ на процвѣтаніе страны. Но этого мало: онъ оказалъ весьма существенное вліяніе и на самый бытъ первыхъ поселенцевъ долины Нила. Они должны были невольно подчинить строй своей жизни мѣстнымъ природнымъ условіямъ и все устроить сообразно съ явленіями ежегодной оплодотворяющей дѣятельности Нила. Недаромъ рѣка эта называлась священной; недаромъ одинъ изъ древне-египетскихъ гимновъ, воспѣвая Нилъ, гласитъ: „О, Нилъ, ты всей странѣ откровеніе и оживленіе Египту!“ И самый складъ ума, и взгляды народа, и нравы, и обычаи его, и даже духовная дѣятельность — невольно втиснулись въ ту раму, которую давалъ Нилъ. Здѣсь, болѣе чѣмъ гдѣ-нибудь, проявился тотъ неизмѣнный законъ, съ которымъ придется встрѣчаться на всемъ протяженіи исторіи европейскаго искусства:—искусство не было чѣмъ-то случайнымъ, наноснымъ, а явилось продуктомъ народнаго духа, развившагося, въ свой чередъ, подъ вліяніемъ исключительныхъ условій данной мѣстности.

Жизнь Египта вполнѣ зависѣла отъ его географическихъ условій. Въ верховьяхъ Нила ежегодно выпадаютъ весною сильные ливни и поднимаютъ уровень воды въ рѣкѣ. Постепенно, дюймъ за дюймомъ, поднимается она выше и выше, и наконецъ выступаетъ изъ береговъ. Сухая, выжженная горячимъ солнцемъ почва жадно пьетъ благодатную влагу, и та ночь, когда переполненный Нилъ переливается черезъ берегъ,—это празднество для всего Египта. Всюду зажигаютъ потѣшные огни, вездѣ снуютъ иллюминованныя лодки: празднуется „ночь послѣдней капли“. Если не перепадало этой послѣдней капли, и Нилъ не разливался—горе охватывало всю страну: надежда на урожай погибала, сухая почва не давала жатвы, и голодъ всей долины являлся слѣдствіемъ печальнаго безплодія ненапоенной влагою почвы. Неразлитіе Нила было гибелью для Египта. И потому Нилъ называется „благословеніемъ, изобиліемъ, отцомъ страны“.

Чтобы регулировать количество воды, нужное для употребленія,—особенно для

Рис. 49. „Голова Большого“ сфинкса и пирамиды.

орошенія полей, — необходимо было устроить отводные каналы и шлюзы. Такимъ образомъ сама природа страны способствовала развитію инженернаго и техническаго дѣла. Дороговизна участковъ земли у Нила повлекла за собою строгую разработку правильнаго раздѣла земли, для опредѣленія границъ частной собственности. Отсюда—явилась въ Египтѣ необходимость землемѣрія, какъ одной изъ важнѣйшихъ отраслей знанія.

Но этого мало. Египтянинъ долженъ былъ ясно и опредѣленно знать время разлива, чтобы приготовиться къ наплыву воды. И вотъ устанавливается календарь, основанный на болѣе или менѣе точныхъ астрономическихъ наблюденіяхъ. Цѣлая

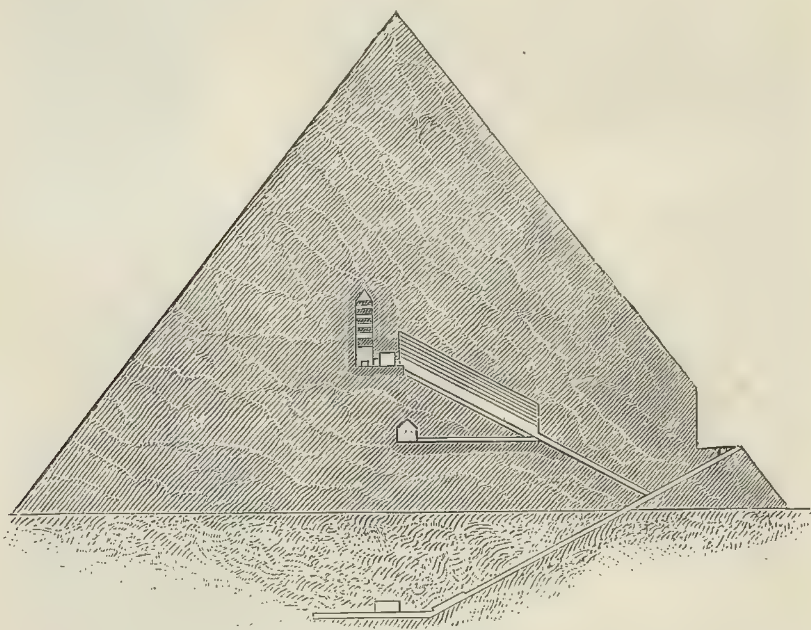


Рис. 50. Разрѣзъ пирамиды.

каста жрецовъ всецѣло отдается изученію великой астрономической науки—и, окруженная ореоломъ мудрости, служитъ предметомъ почтенія и уваженія народа и представительницею его религіознаго культа.

Въ Греціи воинъ являлся жрецомъ; въ Римѣ Цинциннатъ самъ пахалъ землю; въ Египтѣ ничего подобнаго не могло быть. Самое раздѣленіе египтянъ на касты стояло въ зависимости отъ Нила. Поселянинъ, отзываемый въ дѣйствующую армію, подвергаетъ опасности цѣлый округъ: неисправная плотина можетъ причинить нескончаемыя бѣдствія при разливѣ. Вотъ почему для правильнаго хода государственной машины необходимо было раздѣленіе на строго уравновѣшенныя касты—воиновъ и земледѣльцевъ, надъ которыми господствовала третья каста—жрецовъ.

Узкія рамки, въ которыя укладывалась вся жизнь египтянъ, создали искусство, строго формулированное издревле-выработанными принципами. Смѣлой, живой, игривой фантазіи творчества здѣсь нечего и искать. Но зато какой могучей самобытностью вѣетъ отъ всего, что дошло до насъ; болѣе того — какимъ колоссальнымъ,

строго обдуманнымъ художественнымъ замысломъ! Какъ эллинское искусство всегда задавалось попыткой выразить движеніе или душевный порывъ, такъ, напротивъ того, искусство Египта стремилось къ выраженію абсолютнаго покоя. Страна, гдѣ во время пировъ носили гробъ съ изображеніемъ мертвеца, гдѣ высочайшія зданія—пирамиды—были не болѣе, какъ гигантскими гробницами надъ прахомъ царей, гдѣ каждый готовился постояннымъ міросозерцаніемъ къ переходу въ будущую жизнь, въ царство мертвыхъ, — въ такой странѣ именно и должно было развиться идеальное воплощеніе созерцательнаго покоя. Насъ до сихъ поръ поражаетъ величавая недвижность въ позахъ египетскихъ статуй и строгое спокойствіе въ архитектурныхъ линіяхъ египетскихъ зданій. Всякое движеніе въ статуяхъ и въ изображеніяхъ барельефной стѣнописи — выражено крайне неловко или условно. Пестрая роспись стѣнъ имѣетъ столь же условный колоритъ, какъ и рисунокъ. Аллегорія всюду давитъ свободу творчества, заставляетъ художниковъ порою прибѣгать къ наивнѣйшимъ изображеніямъ, съ которыми нерѣдко они справляются только благодаря искреннему таланту.

Древнѣйшіе памятники, дошедшіе до насъ,—это остатки гробницъ близъ Каира, на лѣвомъ берегу Нила, гдѣ нѣкогда находилась древнѣйшая изъ египетскихъ столицъ—*Мемфисъ*. Но это не только древнѣйшіе—это и самые громадные изъ памятниковъ, воздвигнутыхъ человѣчествомъ. Извѣстно, что только верхушки Кёльнскаго собора да Эйфелева башня превосходятъ высотой пирамиду Хуфу; остальныя же зданія міра, и даже римскій соборъ апостола Петра, оказываются значительно ниже ея. Пирамиды эти стоятъ на каменномъ плоскогорьѣ и разбросаны верстъ на 30. Большинство изъ нихъ разрушено, но нѣкоторыя еще сохранились вполнѣ и представляютъ величайшій научный интересъ.

Здѣсь не мѣсто вдаваться въ разборъ вопроса (часто возникавшаго въ ученой литературѣ): что̀ именно послужило прототипомъ пирамиды—простѣйшій ли насыпной могильный курганъ, получившій болѣе правильную форму, или—кочевая, походная конусообразная палатка? Быть-можетъ, и могильный курганъ и кочевая палатка — оба оказали извѣстное вліяніе на строительныя способности египтянъ. Несомнѣнно однако же, что именно благодаря ихъ воззрѣнію на себя, какъ на гостя въ здѣшней, земной жизни, и благодаря ихъ своеобразному представленію „о душѣ человѣка, какъ о его двойникѣ", египтяне и прилагали особое стараніе къ внутренней обдѣлкѣ гробницъ. Молитвы и фигуры, изсѣченныя на стѣнахъ внутри этихъ гробницъ, имѣли цѣлью—обезпечить умершему пользованіе всѣми необходимыми средствами къ существованію въ загробной жизни и предохранить его отъ опасностей, могущихъ тамъ встрѣтиться. Сообразуясь съ этими воззрѣніями египтянъ, греки весьма характерно называли эти гробницы *«вѣчными жилищами»* египтянъ, а жилыя строенія — только *«ихъ гостиницами»*. Идея „вѣчнаго жилища" достигла своей цѣли, насколько это возможно для бренныхъ рукъ человѣка: они простояли сорокъ столѣтій — и простоятъ еще много вѣковъ.

Пирамиды строились частью изъ громадныхъ глыбъ известняка, частью изъ кирпича, сдѣланнаго изъ нильскаго ила, при чемъ стороны пирамидъ обращены были къ четыремъ странамъ свѣта. Онѣ шли кверху уступами, которые впослѣдствіи

заполнялись трехсторонними призматическими кусками полированнаго камня или даже мрамора, составлявшими внѣшнюю облицовку, какъ бы футляръ пирамиды. Работа надъ подобными постройками была невѣроятно сложна и трудна. Довольно сказать, что сотни тысячъ людей десять лѣтъ работали только надъ сооруженіемъ откоса для поднятія тяжестей на каменную гряду террасы. Такія постройки мыслимы только при огромномъ количествѣ рабовъ и громадномъ развитіи власти, направляющей массы.

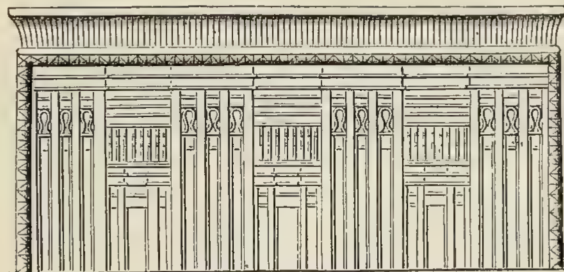


Рис. 51. Образецъ египетскаго саркофага, имѣющаго видъ жилого дома.

Центръ, средоточіе пирамиды, цѣль ея построенія—царскій склепъ съ саркофагомъ. Туда ведетъ снаружи узкій, неудобный ходъ, тщательно заложенный спускной дверью послѣ погребенія царя. И ходъ и склепъ покрыты сводомъ выступающихъ другъ надъ другомъ или наклонныхъ другъ къ другу камней. Сбоку внутри пирамиды находится святилище, предназначенное, вѣроятно, для культа усопшаго, нерѣдко переполненное его изображеніями въ видѣ статуй, изсѣченныхъ изъ камня. Въ пирамидѣ помѣщалось иногда два или три склепа, если она служила семейной гробницей.

Кромѣ пирамидъ интересны такъ-называемые мастоба — усыпальницы египетской аристократіи. Мастоба имѣлъ форму кургана и внутри заключалъ святилище, посвященное покойнику. Дверь для входа всегда помѣщалась на востокѣ,—потому что западъ—мѣсто захода солнца—былъ сторона смерти. Поэтому и пирамиды лежали на западъ отъ Египта. Нерѣдко попадаются группы статуэтокъ, изображающихъ семью покойнаго и даже его слугъ, которые, погребенные въ своихъ изображеніяхъ вмѣстѣ съ своимъ хозяиномъ, какъ бы давали обѣтъ и въ будущей жизни служить ему.

Рис. 52. Іероглифы.

Вокругъ пирамидъ разбросано много частныхъ гробницъ, въ видѣ прямоугольныхъ небольшихъ зданій, грубо сложенныхъ изъ желтыхъ кирпичей и камней, съ сводчатымъ потолкомъ, который заканчивался острой крышей. Гробницы эти едва ли могутъ быть названы усѣченными пирамидами, такъ какъ уклонъ ихъ стѣнокъ слишкомъ незначителенъ для этого. Онѣ интересны для насъ именно потому, что представляютъ чрезвычайно ясный мотивъ перехода отъ формъ деревянныхъ къ камен-

нымъ; этотъ переходъ и отразился отчасти въ нѣкоторыхъ деталяхъ при постройкѣ гробницъ.

Каждый саркофагъ окаймленъ по угламъ и сверху изсѣченной изъ камня круглой жердью, какъ бы увитой ремнями. Надъ верхней, горизонтальной жердью возвышается гусекъ, заканчивающійся плоской кровлей. Эти жерди, увитыя ремнями, не что иное, какъ мотивъ, заимствованный отъ деревянной основы первоначальныхъ жилищъ, для постановки которыхъ жерди втыкались въ землю, наклонно внутрь, и связывались наверху вѣнцомъ изъ такихъ же жердей, а къ тѣмъ притягивались ремнями ковры или шкуры. Впослѣдствіи каменная деталь оформилась, получила значеніе простого орнамента,—и первичное значеніе стало туманно.

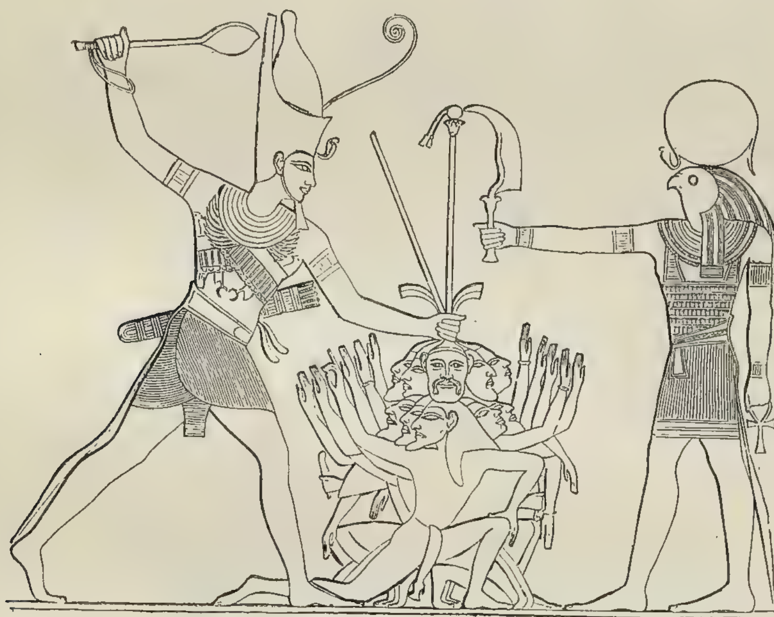


Рис. 53. Рамзесъ II поражаетъ враговъ. Изъ Абу-Симбеля въ Нубіи.

Вполнѣ сохранившіяся изъ этихъ частныхъ гробницъ—богатыхъ и знатныхъ людей *)—состоятъ обыкновенно изъ трехъ частей: *надземной,* которая и составляетъ святилище въ память усопшаго, затѣмъ—*шахты* и наконецъ—*подземелья,* къ которому эта шахта ведетъ. Внутренность святилища состоитъ изъ одной комнаты; въ глубинѣ ея возвышается громадный четыреугольный столбъ, къ которому прислоненъ жертвенный столъ изъ алебастра или камня. Иногда на мѣстѣ стола видимъ два обелиска или два небольшіе жертвенника съ выдолбленной верхушкой, служившей вмѣстилищемъ для жертвенныхъ приношеній.

Въ общемъ, эти гробницы были до нѣкоторой степени снимками съ жилыхъ помѣщеній, которыя въ древнемъ Египтѣ располагались и на поверхности земли и въ подземельяхъ. И случайно въ одной изъ такихъ гробницъ сохранился для потом-

*) Бѣдняковъ изъ простонародья прямо зарывали въ песокъ, чаще всего безъ гробовъ и безъ всякой одежды.

Рис. 54. Египетская стѣнопись. Наверху—трапеза царицы. Внизу—перевозъ на лодкѣ муміи; волы тянутъ лодку бечевой

ЗОДЧЕСТВО ДРЕВНЯГО ЕГИПТА. Внутренній дворъ въ домѣ богатаго египтянина эпохи фараоновъ. (XIV вѣкъ до Р. Х.)

Реставрація архитектора Поля Бенара.

Дозволено Цензурою. СПБ.

Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ.

ства превосходный образчикъ постройки частнаго египетскаго дома въ видѣ модели, найденной въ одной изъ гробницъ „стовратыхъ Ѳивъ“. Модель эта очень не велика:

Рис. 55. Рамзесъ (Рамессу) II—фараонъ эпохи Моисея.

всего 17 дюймовъ длины и 21 вышины,—но чрезвычайно напоминаетъ тѣ постройки арабовъ-феллаховъ, которыми еще и нынѣ переполнена Нильская долина: дверь пробита въ стѣнѣ жилища высоко отъ земли. Чрезъ эту дверь посѣтитель попадаетъ на открытый дворъ, а со двора, по ступенямъ, выходитъ на открытую галлерею. Соб-

ственно жилье расположено подъ этою галлереей. Нельзя не замѣтить при этомъ, что нигдѣ на памятникахъ не встрѣчается изображенія зданія болѣе чѣмъ въ три этажа,—но греческіе и арабскіе писатели утверждаютъ, что уже въ самыя отдаленныя эпохи египтяне строили четырехъ и пяти-этажные дома, что̀ весьма возможно, въ виду скученности населенія страны.

Отличительнымъ, характернымъ признакомъ египетскаго жилого дома была башня, гдѣ обыкновенно устраивалась опочивальня. Спать въ нижнемъ ярусѣ домовъ въ Египтѣ нельзя: массы комаровъ, роями кружась надъ землею, дѣлаютъ невозможнымъ отдохновеніе на открытомъ воздухѣ, а спать въ закрытомъ помѣщеніи невозможно отъ жары. Для того, чтобы африканское солнце не проникало внутрь зданій, было приспособлено все возможное: ставни, занавѣсы, ковры, для защиты отъ дневного зноя. Окна всегда обращены были на сѣверъ. На галлереяхъ, которыя шли

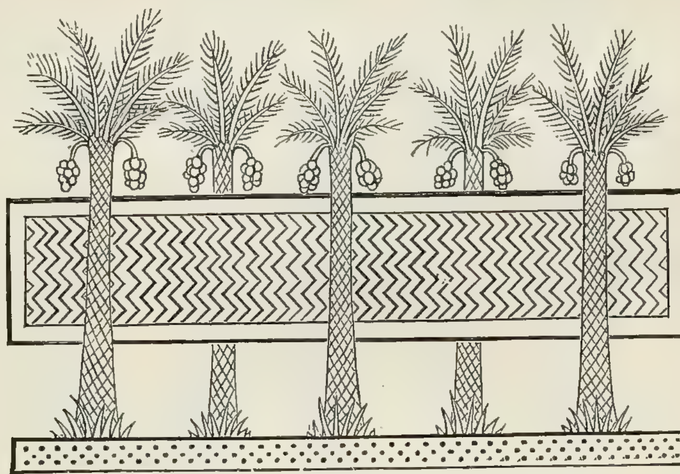


Рис. 56. Египетская стѣнопись. Прудъ съ пальмами.

вокругъ двора, обыкновенно обѣдали, когда жаръ спадалъ, при чемъ для охлажденія употреблялось превосходное средство—на сквозномъ вѣтру ставились пористые глиняные кувшины съ водой: вода при испареніи охлаждалась и освѣжала воздухъ. Входные порталы и сѣни домовъ иногда великолѣпно украшались; порою тамъ даже ставили статуи божествъ и царей.

На загородныхъ дачахъ вельможъ существовали еще подземные покои, представлявшіе прекрасное убѣжище во время дневного зноя. Такія подземелья до сихъ поръ устраиваются на Востокѣ. За домомъ располагали садъ съ правильно разбитыми куртинами, аллеями, бассейнами, насосами для орошенія и пр. Далѣе шли обширные амбары, скотные дворы, которые иногда были очень обширны.

Египтянинъ, укрываясь отъ зноя, воздвигалъ огромныя стѣны, грузныя, тяжелыя, представлявшія широкое поле или готовый фонъ для фресокъ. И всѣ эти стѣны онъ ярко, пестро раскрашивалъ жанровыми и батальными картинами, увѣковѣчивая въ нихъ до мельчайшихъ подробностей окружавшую его жизнь.

И стѣнъ было мало для этой живой лѣтописи: художникъ-египтянинъ пользовался даже цилиндрической поверхностью колоннъ и, расписывая ихъ сверху до-

низу, покрывалъ ихъ узорочьемъ гіероглифовъ — этими первобытными письменами человѣчества, на воспроизведеніе которыхъ требовалось такъ много труда и умственнаго напряженія.

Долгое время гіероглифы не поддавались изученію европейскихъ ученыхъ. Теперь ихъ читаютъ свободно.

Первый пріемъ начертательнаго письма египтянъ былъ неразрывно связанъ съ наружнымъ обликомъ тѣхъ предметовъ, о которыхъ собирался трактовать авторъ. Такъ, если онъ хотѣлъ написать *левъ*—онъ прямо рисовалъ крохотную фигурку льва; если нужно было передать понятіе *лотосъ*—онъ рисовалъ лотосъ. Если нужно было сказать—*ходить*—рисовались ноги. Но если нужно было сказать—*здѣсь, великій, слава* и т. д.—приходилось прибѣгать къ ребусу. Египтянинъ рисовалъ рядъ предметовъ, изъ которыхъ каждый представлялъ извѣстную букву. Чтеніе упрощалось вспомогательными изображеніями. У насъ, на рисункѣ 52, съ лѣвой стороны есть три сидящихъ фигуры—мужчины, женщины и ребенка. Фигуры эти ставились послѣ именъ собственныхъ и соотвѣтствовали нашимъ: monsieur A., Frau B. Послѣ наименованія звѣзды дѣлался схематическій ея рисунокъ, послѣ названія города — его планъ, послѣ названія цвѣтка — рисунокъ растенія. Опять-таки это соотвѣтствуетъ нашему: *звѣзда* Сиріусъ, *городъ* Павловскъ, *цвѣтокъ* Victoria regia и т. д. (см. тотъ же рисунокъ).

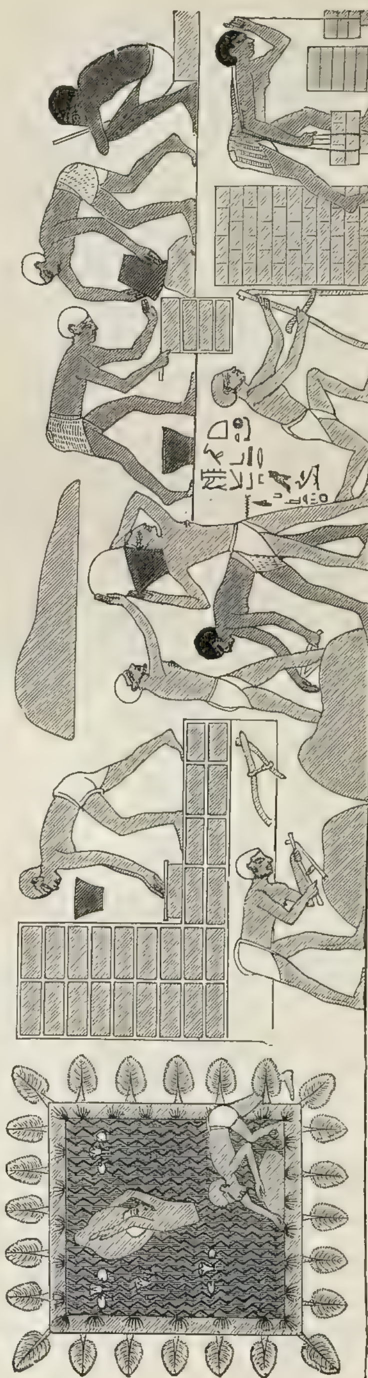


Рис. 57. Египетская стѣнопись. Построеніе храма Аммона. Налѣво—прудъ съ лотосами. Изъ надгробнаго храма въ Абдъ-ель-Урна (Лепсіусъ).

Опредѣленнаго закона извѣстнаго порядка писанія у египтянъ не было. Писали и справа налѣво, и слѣва направо, и сверху внизъ. Самое начертаніе фигуръ непосредственно указывало читателю направленіе чтенія: куда смотритъ голова зайца, змѣи, куда указываетъ рука, нога,—навстрѣчу имъ оттуда и читали.

Конечно, гіероглифическое начертаніе держалось въ строго-оформленныхъ рамкахъ, именно для того, чтобы чтеніе не могло представить ни малѣйшаго затрудненія для народа. Но со временемъ, при скорописи, жрецы прибѣгли къ упрощенному

Рис. 58. Египетская стѣнопись. Рамзесъ II съ сыновьями осаждаетъ нагорную крѣпость.

способу начертанія, по возможности замѣняя изображенія эмблематическими крючками, близко подходящими къ гіероглифической фигурѣ. Но это *иератическое* письмо измѣнилось къ седьмому вѣку до Р. Х. въ письмо *демотическое*, гдѣ начертанія уже приняли совершенно буквенный характеръ. На нашемъ рисункѣ видно такое постепенное видоизмѣненіе буквы *б* (нога) и переходъ ея къ демотическому начертанію. Демотическое письмо—было письмо на папирусахъ всѣхъ торговыхъ и правительственныхъ учрежденій, а также практиковалось въ надписяхъ на пеленахъ муміи. Гіероглифы же остались достояніемъ только стѣнописи, какъ у насъ славянскій шрифтъ—достояніе храмовъ.

Благодаря двумъ найденнымъ камнямъ, на которыхъ текстъ демотическаго начертанія нанесенъ былъ рядомъ съ греческимъ текстомъ *), а также переводу евангелія на коптскій языкъ, удалось разгадать таинственный смыслъ этихъ древнихъ письменъ, и теперь египтологи уже довольно свободно читаютъ надписи, сохранившіяся въ гробахъ давно истлѣвшихъ мумій.

*) Первый, такъ-называемый *розетскій* камень былъ найденъ въ 1790 году, во время египетской экспедиціи Бонапарта. Второй—лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ, извѣстнымъ нѣмецкимъ египтологомъ Лепсіусомъ.

ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЯГО ЕГИПТА.—Образецъ стѣнописи: Эѳіопская принцесса и ея свита.
(Эпоха XVIII династіи).

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

Испещряя іероглифами зданія, египтянинъ не оставлялъ ни одного угла на своей стѣнѣ и двери, который не былъ бы орнаментированъ или закрашенъ. Поэтому стѣнопись достигла въ долинѣ Нила весьма значительнаго развитія. Реалистъ по натурѣ, египтянинъ былъ весьма тонкимъ наблюдателемъ жизни: жанръ въ безчисленныхъ мелкихъ, порою игривыхъ сюжетахъ нашелъ въ немъ достойнаго исполнителя. Къ сожалѣнію, онъ слишкомъ несовершенно понималъ форму и не обладалъ свободою техники. Рис. 54 представляетъ очень наглядно двѣ жанровыя сцены: пиршества и похоронъ.

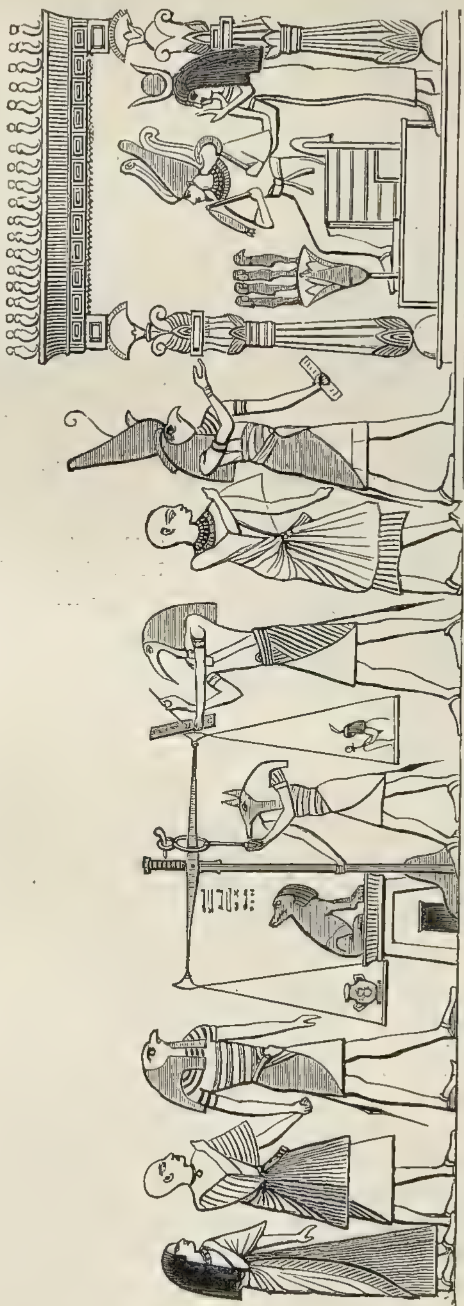


Рис. 59. Судъ въ загробномъ царствѣ. Передъ верховнымъ судьей стоитъ вновь умершій; на вѣсахъ взвѣшиваютъ его добрыя и злыя дѣла. Изъ египетской стѣнописи.

Всюду, на всѣхъ памятникахъ, мы видимъ превосходно подготовленный голубоватый или сѣроватый фонъ и писанныя по немъ фигуры въ семь цвѣтовъ: синій, зеленый, красный, коричневый, желтый, бѣлый и черный, при чемъ иные представляютъ нѣкоторые переходы въ тонахъ. Цвѣта же фіолетовые, бурые, то-есть смѣшанные, египтянами не употреблялись, а можетъ-быть, и не были имъ извѣстны.

Слабость рисунка, благодаря которой зритель не могъ отличать на извѣстномъ разстояніи мужчинъ отъ женщинъ, до нѣкоторой степени восполнялась у египтянъ *условностью* тоновъ: рѣшено было писать мужчинъ темно-красными, а женщинъ блѣдно-желтыми. И если бы не эта условность окраски, то одинаково причесанныя, безбородыя, въ одинаковыхъ костюмахъ, нерѣдко на высотѣ пилона въ 100 футовъ,—изображенія могли бы дѣйствительно поставить втупикъ зрителя. Нашъ раскрашенный рисунокъ даетъ ясное впечатлѣніе о такой живописи. Онъ изображаетъ въѣздъ эѳіопской принцессы въ Ѳивы; здѣсь соблюдены условные оттѣнки въ изображеніи какъ самой принцессы, такъ и ея свиты, при чемъ негры раскрашены прямо черной краской (см. табл. II).

Человѣческая фигура понималась египтяниномъ совершенно примитивно. Голова всегда рисовалась въ профиль, а глазъ спереди. Грудь всегда повернута en face, нога нарисована сбоку. Если человѣкъ повернулъ голову, то ея положеніе не является слѣдствіемъ напряженія мускуловъ, а просто вывернутымъ въ сторону, обратную всему движенію фигуры. Пальцы на рукахъ всѣ одной длины, и только большой сильно отставленъ отъ прочихъ, плотно слипшихся фалангъ *). Контуръ образуется не формами, а линіями, очень рѣзко очерченными. Что же касается перспективы, то о ней египтяне не имѣли ни малѣйшаго понятія.

Рис. 60. Озирисъ.
Бронзовая статуэтка въ Луврѣ.

Каждое кресло и столъ, хотя они и были на четырехъ ножкахъ, изображались съ двумя ножками. Храмы, обелиски, пирамиды вычерчивались лишь съ одной стороны. Рядъ предметовъ, лежащихъ въ перспективѣ одинъ за другимъ, рисовался другъ надъ другомъ. Если, напримѣръ, за большимъ кувшиномъ не видно было стоявшей сзади скамейки, то художникъ рисовалъ ее въ воздухѣ надъ кувшиномъ, смѣшивая такимъ образомъ перспективное изображеніе съ планомъ. Однако же, если надо было изобразить рядъ предметовъ однородныхъ, напр., шеренгу

Рис. 61. Портретный бюстъ изъ базальта.
Луврская галлерея.

*) И тѣмъ не менѣе открытое, по условіямъ климата, человѣческое тѣло сдѣлало египтянъ лучшими знатоками анатоміи, чѣмъ художниками. Не умѣя передать иного ритма положенія, кромѣ сидѣнія на корточкахъ или на стулѣ,—они все же умѣли разбираться въ анатомическихъ деталяхъ, и только не давались имъ ноги и особенно пальцы ногъ. Изображая въ профиль фигуру, большой палецъ ноги они всегда помѣщали со стороны зрителя, такъ что люди изображались или съ двумя правыми или съ двумя лѣвыми ногами. Многіе изъ ученыхъ отрицаютъ существованіе канона у египетскихъ художниковъ. Едва ли это такъ. Живопись ихъ приведена къ такимъ геометрическимъ чертежамъ, что едва ли возможно принять свободное творчество каждаго отдѣльнаго художника. При свободномъ творчествѣ едва ли художникъ разрѣшилъ бы себѣ дѣлать четыре пальца руки одинаковой длины. Весьма возможно, что египетская стѣнопись основаніемъ своимъ имѣетъ контуръ тѣни, отброшенной на гладкую поверхность. Этимъ объяснится сравнительная правильность пропорцій и несовершенство тѣхъ частей, которыхъ нельзя отразить на тѣни.

солдатъ, тогда художникъ не ставилъ уже ихъ одинъ надъ другимъ,—а повторялъ со стереотипной точностью рядъ профилей, одинъ за другимъ (см. рис. 53). Образцомъ наивнаго пониманія египтянами перспективы могутъ послужить два прилагаемыхъ рисунка (рис. 56 и 57). На первомъ изъ нихъ изображенъ прудъ съ пальмами. Синій четыреугольникъ, покрытый зигзагами,—это и есть прудъ. Зигзаги—это водная рябь или волны. Три пальмы стоятъ по сю сторону пруда и двѣ по ту сторону. Одинаковымъ ихъ ростомъ художникъ хотѣлъ показать, что онѣ въ дѣйствительности одной высоты, а разстояніе между бортомъ пруда и профилемъ дорожки у пальмъ доказываетъ, что пальмы растутъ не у самаго берега.—Не менѣе курьезенъ другой рисунокъ: евреи, строящіе изъ кирпича пирамиды. Слѣва квадратъ изображаетъ прудъ, *вокругъ* котораго растутъ деревья. По водѣ плаваютъ листья водяныхъ растеній. Одинъ еврей черпаетъ кувшиномъ воду, другой вошелъ въ прудъ по грудь. Конечно, для пониманія такихъ рисунковъ необходимъ извѣстнаго рода навыкъ,—иначе и они представятся намъ такими же загадочными, какъ и іероглифы.

Была еще одна черта у египетскихъ художниковъ, сродная всѣмъ первобытнымъ мастерамъ рисовальнаго искусства: величіе всегда передавалось ими матеріально, а потому царь изображался у нихъ всегда несравненно большаго роста, чѣмъ всѣ окружающія его личности. Впрочемъ, и у насъ на лубочныхъ картинахъ генералы всегда изображались разъ въ десять больше солдатъ.

Рис. 62. Мѣсильщикъ тѣста.
Статуэтка изъ музея въ Гизе.

Особеннаго прогресса и развитія художественной техники по династіямъ царей мы не видимъ*). Все та же деревянная неуклюжесть и полнѣйшее непониманіе свѣтовыхъ эффектовъ,—т. е. отсутствіе тѣней въ рисункѣ. Замкнутость кастъ, да и замкнутость всего поселенья на Нильскомъ побережьѣ, презрительное отношеніе къ иноземцамъ, стоявшимъ значительно ниже египтянъ въ умственномъ развитіи, не допустили никакихъ свѣжихъ вѣяній извнѣ. Художественныя формы несомнѣнно держались тамъ прочнѣе, чѣмъ гдѣ-либо, въ теченіе многихъ столѣтій. Какъ у насъ, преемственно, рядъ поколѣній занимается извѣстной торговлей или ремесломъ, и сыну и въ голову не приходитъ отступить отъ того занятія, которому всецѣло предавались

*) Едва ли неспеціальное сочиненіе можетъ останавливаться на вопросѣ о тридцати династіяхъ фараоновъ, правившихъ Египтомъ до покоренія его македонянами въ 332 г. до Р. Х. Какъ ни старались ученые распредѣлить эти династіи по періодамъ, получилось мало утѣшительнаго. Такіе ученые, какъ Масперо, Мейеръ, Лепсіусъ, Бругшъ—говоря объ однихъ и тѣхъ же лицахъ, расходятся иногда *больше, чѣмъ на тысячу лѣтъ*. Поэтому теперь германскіе ученые дѣлятъ на четыре періода исторію Египта, помимо какихъ бы то ни было династій:

1. Древній періодъ, доисторическій, или до 2300 года до Р. Х.
2. Средній періодъ по 1700 годъ до Р. Х.
3. Новый періодъ по 1000 годъ до Р. Х.
4. Послѣдній періодъ—до покоренія Египта персами.

его отецъ и дѣдъ,—такъ было и въ Египтѣ. Эмблематическая, условная форма изображенія тоже не должна особенно поражать насъ, — все дѣло извѣстнаго взгляда и привычки. Насъ не удивляетъ нисколько эмблематическое изображеніе двуглаваго государственнаго орла,—хотя мы отлично знаемъ, что такихъ орловъ нѣтъ. Насъ не удивляетъ изображеніе Богородицы-*троеручицы*, хотя мы знаемъ, что Пресвятая Дѣва обладала двумя руками.

Эмблематичность и условность художественной трактовки сказалась преимущественно въ изображеніяхъ божествъ Египта—какъ скульптурныхъ, такъ и живописныхъ. На той младенческой ступени развитія, когда фетишизмъ переходитъ въ политеизмъ, поклоненіе животнымъ и обоготвореніе ихъ мало-по-малу облекается въ форму высшей идеи. Начинается путаница образовъ—человѣческихъ и звѣриныхъ. Къ человѣческому тѣлу приставляется птичья голова, къ львиному туловищу — человѣческое лицо. Является символистика — неизбѣжная въ этой стадіи развитія религіи, и мы можемъ сказать, что египтяне, въ пору ихъ высшаго умственнаго развитія, поклонялись не собственно животнымъ (быку, совѣ, кошкѣ), но олицетворяли въ нихъ извѣстный символъ, извѣстную идею *).

Рис. 63. Писецъ. Лувръ. Парижъ.

Ярче всего выразился идеалъ египетскаго художественнаго творчества въ сфинксѣ. Здѣсь фантазія, перемѣшавшись съ реализмомъ, создала дѣйствительно

*) Животные атрибуты боговъ, даже когда они отрѣшались отъ животной оболочки, долго хранились, какъ символы. Когда Аммонъ, древній покровитель города Ѳивъ, изображавшійся въ видѣ барана, превратился въ Юпитера-Аммона, бараньи рога все же остались у него по бокамъ головы. Гаторъ—богиня любви и неба—изображалась въ видѣ коровы. Еще не далѣе, какъ въ 1906 году, при раскопкахъ Бейръ-эль-бари былъ найденъ великолѣпный экземпляръ коровы-Гаторъ, съ уборомъ среди роговъ. Фигура въ натуральную величину раскрашена черными и рыжими пятнами, рога вызолочены. Она изображена кормящей маленькаго человѣка, стоящаго подъ ея брюхомъ на колѣняхъ. Такой символъ не долженъ насъ смущать,—и у насъ въ церкви признается символъ агнца.

замѣчательную форму, до того пропорціональную и точную, что даже смѣшеніе человѣческихъ и звѣриныхъ элементовъ не производитъ дурного впечатлѣнія на зрителя. Египтянинъ-художникъ вложилъ во всю фигуру столько благородства, спокойствія, созерцательности, что трудно подыскать во всей исторіи искусствъ болѣе энергичное выполненіе замысла.

Рис. 64. Сельскій староста.
Деревянная статуя.

Строгая соразмѣрность человѣческаго тѣла была сведена въ Египтѣ къ опредѣленному, вѣками выработанному закону, и потому тщательная пропорціональность равномѣрно распространяется и на крохотные амулеты и на колоссальныя произведенія скульптуры. Высшимъ проявленіемъ колоссальныхъ изваяній сфинкса служитъ знаменитый Мемфисскій сфинксъ.

Это одно изъ самыхъ изумительныхъ произведеній рукъ человѣка. Онъ изсѣченъ изъ одной скалы, при чемъ высота его отъ земли до темени достигаетъ 74 футовъ. Голова имѣетъ восемьдесятъ футовъ въ окружности; уши и носъ — въ ростъ человѣка. Къ сожалѣнію, онъ занесенъ пескомъ, и теперь видна надъ поверхностью земли одна его голова. Его три раза въ теченіе нынѣшняго столѣтія откапывали,—но песокъ его снова заносилъ. Вдобавокъ голова, служившая для мамелюковъ цѣлью при ихъ стрѣльбѣ ядрами, сильно пострадала: лѣвый глазъ, щека, носъ и часть волосъ повреждены выстрѣлами. Но въ общемъ этотъ дивный памятникъ старины все же полонъ удивительнаго благородства и мощи.

Рис. 65. Голова египтянина. Берлинскій музей.

Сфинксы вообще—портреты фараоновъ. Къ лицу царя приставляется львиное туловище потому, что царю всегда сопутствовалъ эпитетъ „левъ“ — эмблема мощи и силы. Возведеніе же ихъ въ священныя изображенія—дѣло позднѣйшаго времени. Но вѣдь и у насъ отожествляются со святыми

Рис. 66. Фигура изъ дерева.
Луврь. Парижъ.

представители власти: Людовикъ Святой, Владиміръ Равноапостольный, Александръ Невскій и проч. Несомнѣнно, художники умѣли передавать характерныя черты лица, съ котораго дѣлали портретъ.

Колоссальныя сидячія статуи боговъ, богинь, царей и царицъ были самыми излюбленными египетскими изображеніями. Всѣ онѣ стереотипны и однообразны по стилю. Сидятъ онѣ торжественно, неподвижно, словно въ оцѣпенѣніи. Руки, очень длинныя, плотно прилегаютъ локтями къ гребнямъ подвздошныхъ костей и спокойно положены на колѣняхъ, съ прямыми, вытянутыми, какъ у покойника, пальцами. Ноги ровно, по-старчески, грузно уставлены одна возлѣ другой; торсъ, ноги, руки — все нерѣдко совершенно голо, и только на голову надѣтъ царскій уборъ, который измѣняется сообразно изображаемой личности. Точная соразмѣрность частей такова, что, имѣя данный масштабъ,—напр., вышину фигуры, — скульпторы могли одновременно приниматься за работу съ разныхъ сторонъ и сходиться въ своей работѣ точка-въ-точку, какъ теперь сходятся инженеры, сверлящіе съ противоположныхъ сторонъ туннели въ горѣ.

Къ наиболѣе извѣстнымъ памятникамъ египетской пластики слѣдуетъ отнести такъ-называемыя статуи Мемнона, воздвигнутыя сорокъ вѣковъ назадъ и справедливо отнесенныя греками къ чудесамъ свѣта. Это двѣ колоссальныя фигуры, одна изъ цѣльной глыбы песчаника, другая—изъ пяти кусковъ, наложенныхъ одинъ на другой. Отъ вліянія солнца, вихрей Сахары и того духа разрушенія, который такъ свойственъ дикимъ сынамъ пустыни, теперь нельзя уже различить никакихъ деталей, изсѣченныхъ на стѣнкахъ трона, служащаго сѣдалищемъ этимъ истуканамъ; а между тѣмъ работа была настолько тщательная, что въ изображеніяхъ птицъ скульпторъ передалъ даже отдѣльныя перья.

Рис. 67. Царица Тайя.

Хотя статуи эти были воздвигнуты за шестьсотъ лѣтъ до троянской войны, но греческая легенда, не стѣсняясь, увѣряла, что это памятники знаменитаго героя Иліона—Мемнона, пришедшаго на помощь Пріаму и бившагося со славнымъ Ахилле-

сомъ. Несмотря на полубожественное происхожденіе, — онъ былъ сыномъ Тифона и Эосъ (богини Зари),—его убилъ Ахиллесъ. Зевесъ почтилъ смерть его тѣмъ, что обратилъ его прахъ въ черныхъ ястребовъ, которые дрались надъ его могилой, изображая битвы подъ Троей: то были таинственныя Мемноновы птицы, торжествовавшія на пиршествѣ смерти. Разсказывали, будто неутѣшная мать заключила голосъ Мемнона въ статую, поставленную въ его отчизнѣ, — и каждый разъ, когда „встанетъ изъ мрака младая съ перстами пурпурными Эосъ“, или полымемъ раскинется по небу передъ закатомъ,—отъ статуи несутся жалобные, печальные звуки. Конечно, это греческій миѳъ, не больше, — но тѣмъ не менѣе мы имѣемъ достовѣрныя свидѣтельства, что одна изъ статуй дѣйствительно при восходѣ и закатѣ солнца издавала звуки вслѣдствіе чисто-физическихъ причинъ. Страбонъ, посѣтившій Египетъ въ самомъ началѣ нашей эры, увѣряетъ, что звукъ этотъ напоминаетъ звукъ лопнувшей струны. Слава о поющемъ идолѣ распространялась по всему древнему міру. Есть преданіе, что Камбизъ, перепиливъ ее пополамъ ниже середины, сбросилъ верхнюю часть статуи внизъ, ибо, по его мнѣнію, „никто не долженъ пѣть“,— но ноги и тронъ попрежнему пѣли. Впослѣдствіи Септимій Северъ возстановилъ статую. Внизу, у ея подножія, сохранились семьдесятъ двѣ надписи, удостовѣряющія фактъ пѣнія, въ томъ числѣ имя императора Адріана. Одна изъ этихъ надписей гласитъ:

Рис. 68. Богиня Нефтисъ.

„Царь истины, сынъ солнца, Аменготепъ, многовозлюбленный Амуна-Ра, воздвигъ эти изваянія въ честь своего отца Амуна,—онъ посвятилъ ему эти колоссальныя статуи изъ твердаго камня...“ (Рис. 70).

Въ небольшихъ статуэткахъ нерѣдко египтяне возвышались до глубокаго реализма. Особенно знаменитъ среди нихъ такъ называемый „Луврскій писецъ“. Онъ сдѣланъ изъ известняка и окрашенъ въ красновато-кирпичный цвѣтъ. Бѣлки глазъ изъ кварца, вѣки бронзовыя, зѣница — кружокъ горнаго хрусталя, зрачокъ— металлическій дискъ. Мало есть во всемірномъ искусствѣ статуй, производящихъ такое неотразимое впечатлѣніе, какъ этотъ коротко стриженый, скуластый человѣкъ съ папирусомъ и тростниковой палочкой въ рукахъ. Онъ смотритъ на васъ изъ глубины вѣковъ и какъ бы смѣется надъ земной скоропреходящей жизнью. Слабѣе всего въ этой статуѣ ступни,—въ пальцахъ отсутствіе правильной моделировки (рис. 63).

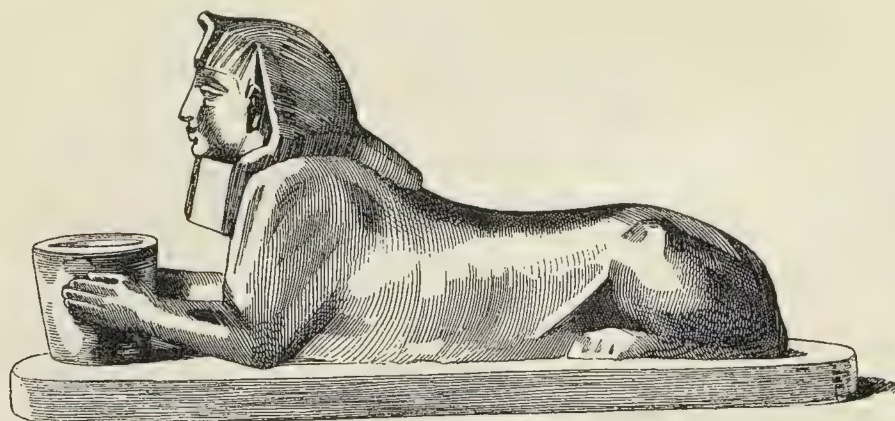


Рис. 69. Бронзовый сфинксъ. Лувръ. Парижъ.

Pendant этому Луврскому писцу въ музеѣ Гизе есть такъ-называемый „сельскій староста“. Эта деревянная статуя представляетъ плотнаго приземистаго человѣка, въ рабочемъ платьѣ, съ палкой въ рукахъ. Его гладко остриженная голова и бритое лицо мало походятъ на египтянина, но говорятъ уже о крупномъ шагѣ впередъ въ пониманіи общаго ритма. Слаба правая рука,—но и на это мало обращаешь вниманія, увлеченный ансамблемъ общаго (рис. 64).

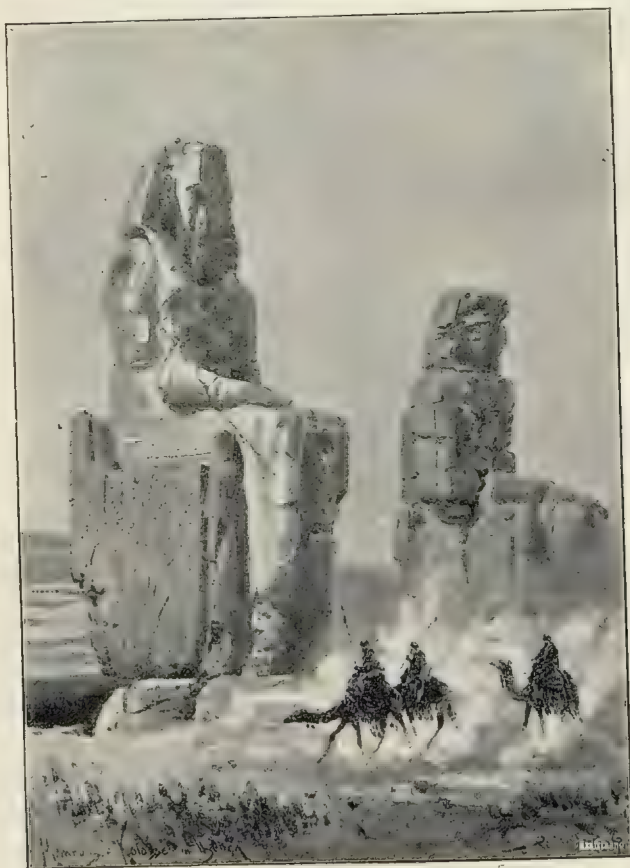


Рис. 70. Статуи Мемнона. Съ картины Перльберга.

Но самый удивительный образецъ египетской скульптуры (конечно, позднѣйшей эпохи)—это голова, находящаяся въ Берлинскомъ музеѣ, сдѣланная изъ чернаго камня. Попорченный носъ не мѣшаетъ восхищаться этимъ типичнымъ черепомъ, гдѣ ярко проступаютъ всѣ особенности египетской породы людей. Бюстъ такъ хорошъ, что скорѣе кажется работой эллинскаго мастера, чѣмъ египтянина (рис. 65).

Въ религіозномъ представленіи египтянъ понятія о богахъ, собственно въ смыслѣ олицетворенія стихійныхъ силъ, смѣшивались съ человѣческими ȯбразами героевъ, угодныхъ божеству или

возводившихъ свой родъ до боговъ. Какъ въ Римѣ чествовали не только боговъ, но и миѳическихъ царей, а въ Элладѣ—народныхъ героевъ въ родѣ Геракла, такъ и въ Египтѣ, на ряду съ Хнумомъ, Птахомъ и другими первобытными элементами міра, — обоготворяли и героевъ и царей: Осириса, царя, создавшаго культуру

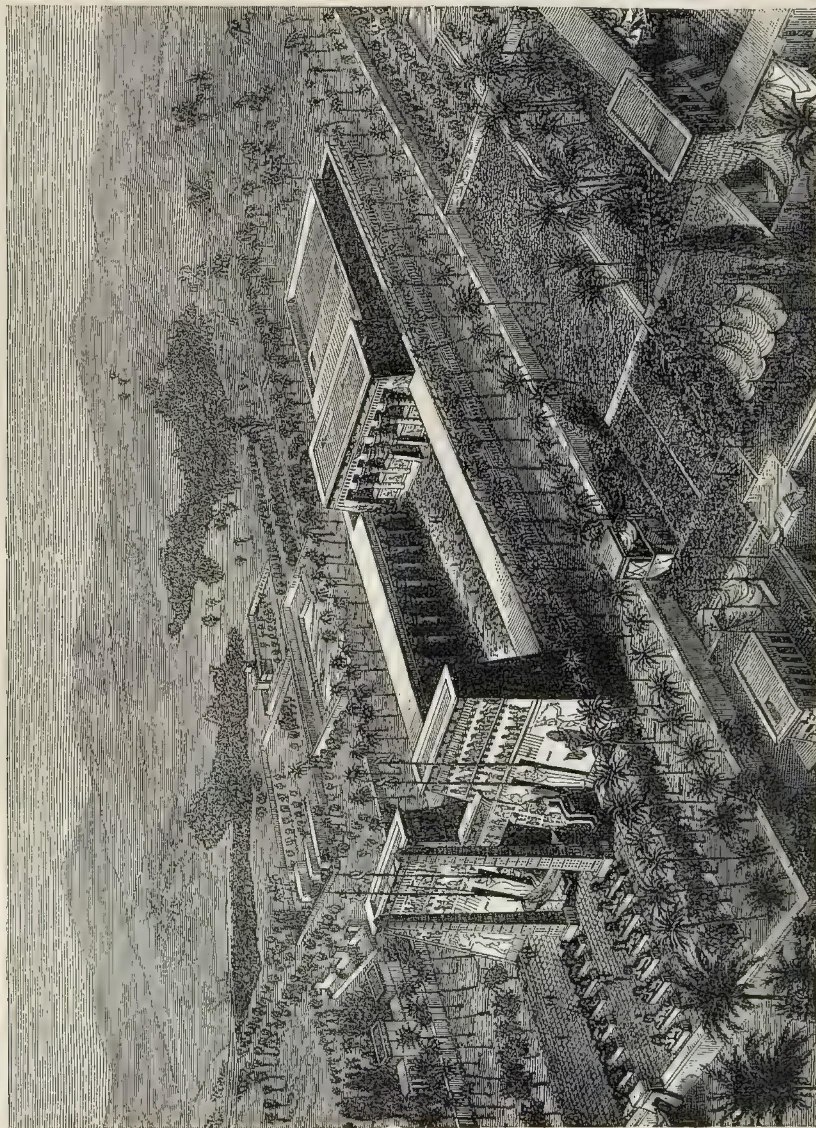


Рис. 71. Видъ египетскаго храма съ птичьяго полета. Реставрація.

Египта, его супругу Исиду, положившую начало хлѣбопашеству, и друг. Въ память героевъ строили храмы, воздвигали алтари, приносили жертвы и куренія, прославляли ихъ въ пѣсняхъ. Египтяне даже относились именно къ такимъ полубогамъ съ наибольшимъ благоговѣніемъ.

По мѣрѣ того, какъ Египетъ расширялся и упрочивался, первобытное служеніе подъ открытымъ небомъ, хотя и въ строго установленной преданіемъ формѣ, посте-

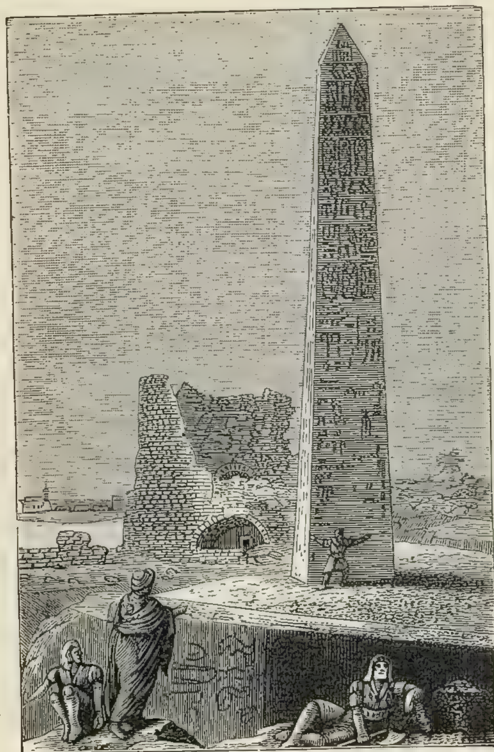


Рис. 72. Игла Клеопатры. Обелискъ.

пенно перешло въ храмъ, при чемъ первыя небольшія каменныя постройки молеленъ, прообразомъ которыхъ служили деревянныя и тростниковыя жилища, перешли мало-по-малу въ грандіозныя зданія колоссальныхъ храмовъ. Открытыя залы этихъ храмовъ, все разрастаясь въ размѣрахъ, подпирались безчисленнымъ множествомъ колоннъ и пилястровъ, необходимыхъ для поддержки зданія.

Собственно говоря, всѣ храмы строились по одному образцу, въ видѣ удлиненнаго параллелограмма, обращеннаго главнымъ фасадомъ къ Нилу. И потому, разсмотрѣвъ одинъ изъ нихъ, какъ образецъ, мы ознакомимся со всѣми храмами Египта вообще.

Ко храму отъ Нила вела широко мощеная дорога, уставленная правильными рядами сфинксовъ изъ краснаго песчаника. Сфинксы, по преимуществу львиные, съ бараньей или человѣческой головой, лежали на цоколяхъ изъ такого же матеріала. У самаго входа ставились обелиски, монолитныя *) колонны, которыя, суживаясь кверху, представляли усѣчен-

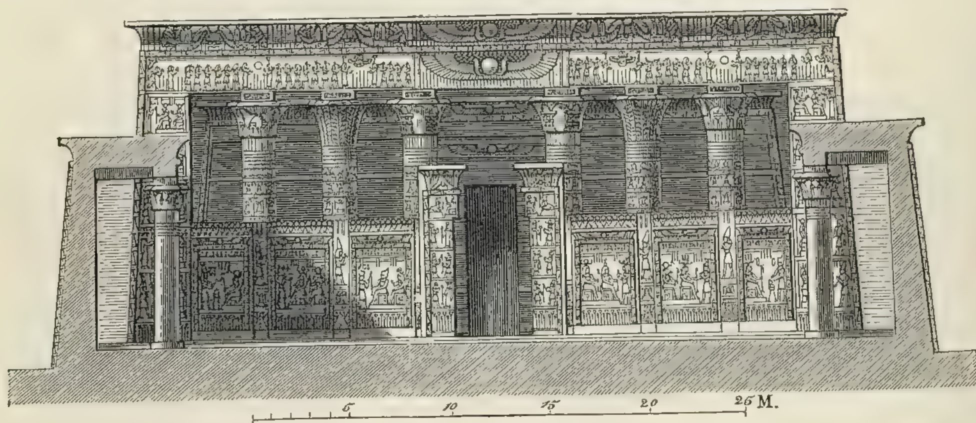


Рис. 73. Храмъ въ Эдфу. Передній фасадъ колоннады.

ный, вытянутый вверхъ четырехгранный столбъ, вершина котораго заканчивалась полною пирамидкою. Бока обелисковъ были, конечно, испещрены надписями.

*) Монолитныя, т. е. не составныя, а сдѣланныя изъ одного куска камня.—Названіе обелискъ собственно греческое и означаетъ копьецо, вертелъ (ὀβελός). По-египетски обелискъ—*техенъ*.

Каждый обелискъ утверждался на прямоугольномъ параллелепипедѣ, служившемъ ему основой. Въ Парижѣ, на Place de la Concorde, стоитъ огромный луксорскій обелискъ, подаренный въ тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія французскому правительству пашою Магметъ-Али. Кубъ, служившій пьедесталомъ обелиску, остался въ Египтѣ, и французы придѣлали новый базисъ. — Другой извѣстный Европѣ обелискъ стоитъ въ Римѣ, передъ церковью св. Іоанна Латеранскаго. Онъ имѣетъ вы-

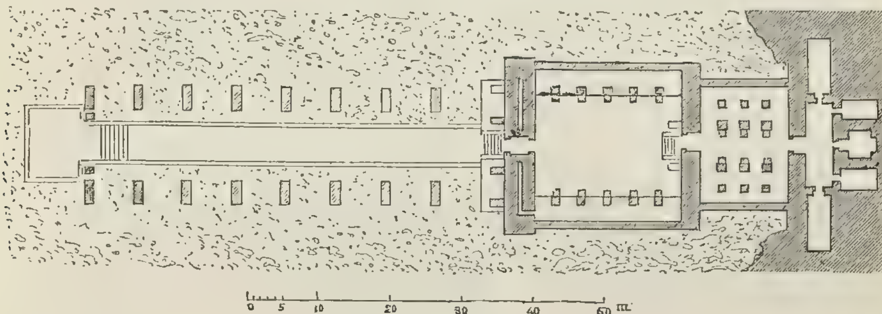


Рис. 74. Планъ египетскаго храма.

соту 179 футовъ. Какихъ колоссальныхъ усилій требовалось, чтобы обтесать этотъ камень и поставить на мѣсто, при отсутствіи тѣхъ механическихъ приспособленій, которыми такъ богатъ нашъ вѣкъ! — Въ 1877 году, въ сентябрѣ мѣсяцѣ, англичане привезли въ Лондонъ превосходный обелискъ — одну изъ такъ-называемыхъ *Иглъ Клеопатры.* Другая игла украшаетъ паркъ въ Нью-Йоркѣ и привезена туда въ 1879 году.

Рядомъ съ этими памятниками ставились обыкновенно колоссальныя сидячія фигуры, удивительно гармонировавшія съ общимъ спокойствіемъ архитектурныхъ линій постройки. Ворота храма представляли собою такъ-называемый пилонъ: двѣ совершенно одинаковыя, грузныя башни, связанныя между собой небольшимъ порталомъ,

Рис. 75. Храмъ, вырубленный въ скалѣ Гирше. По Перро и Шипье.

съ низкой, сравнительно, дверью, подавленной массивностью постройки. Пилонъ украшался мачтами съ вымпелами, символическое значеніе которыхъ было бы трудно теперь ясно опредѣлить. Карнизъ выступалъ надъ стѣнами и былъ украшенъ изваяніями пальмовыхъ листьевъ, которыми украшались нѣкогда карнизы деревянныхъ и глиняныхъ жилищъ. Вокругъ стѣнъ обѣгалъ круглый „астрагалъ", напоминавшій собою деревянныя жерди. Надъ самымъ входомъ помѣщалось эмблематическое изобра-

женіе солнца, въ видѣ диска, украшеннаго символическимъ орнаментомъ, состоящимъ изъ уреевъ *) и большихъ распростертыхъ крыльевъ; изображеніе это было до извѣстной степени государственнымъ гербомъ и встрѣчается надъ входами всюду и постоянно. Двери иногда были деревянныя, съ золотыми скобами, украшенными изобра-

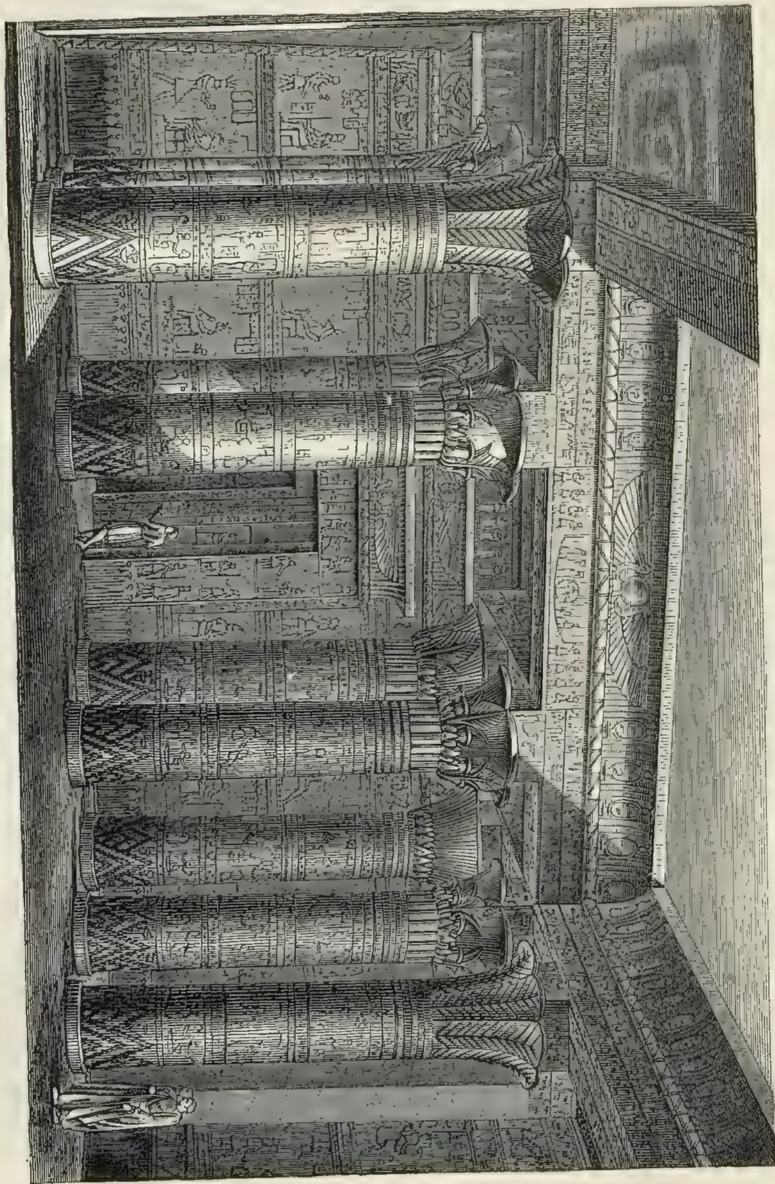


Рис. 76. Реставрація одной изъ залъ храма.

женіемъ бронзовыхъ львиныхъ головъ. Внутри пилоновъ были лѣстницы и помѣщались небольшія комнатки. Ворота вели на обширный дворъ, не имѣвшій кровли. Вдоль боковыхъ стѣнъ шли ряды колоннъ, и самый дворъ пересѣкала колоннада, которая вела ко второму пилону. Иногда, какъ, напримѣръ, въ знаменитомъ Карнак-

*) Ureus — изображеніе змѣи, одинъ изъ знаковъ царскаго достоинства.

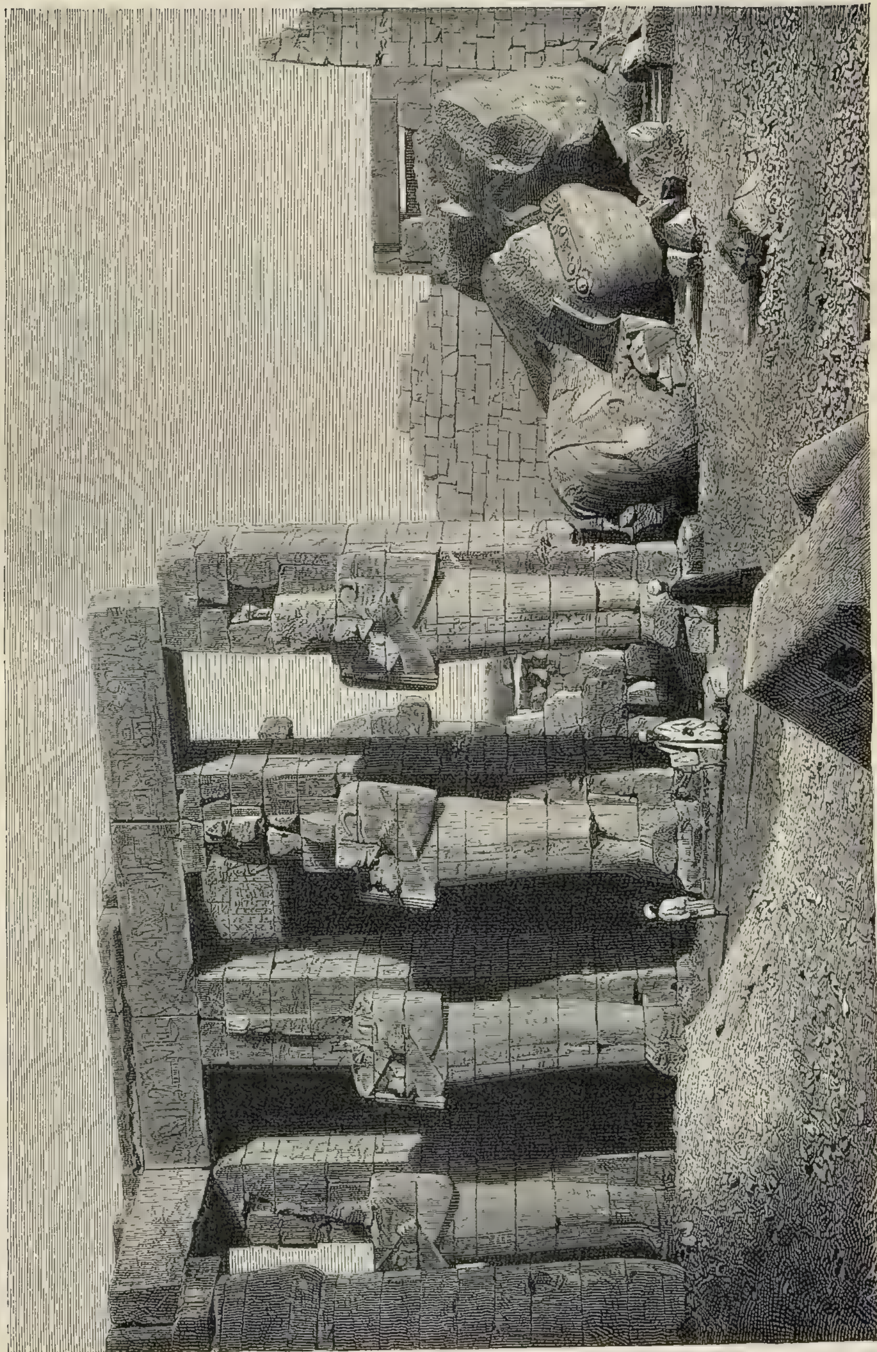


Рис. 77. Развалины храма въ Өивахъ съ колоннами-фигурами.

скомъ храмѣ, къ этой залѣ примыкала пристройка небольшого храмика. По широкому вестибюлю, ступеней въ тридцать, поднимались къ новому проходу и, пройдя его, вступали въ большую крытую залу со множествомъ колоннъ, изъ которыхъ среднія были значительно выше остальныхъ, и настолько же выше была и крыша, опиравшаяся на нихъ. Пролетъ крыши давалъ освѣщеніе залѣ. Черезъ новый пилонъ и преддверіе проходили на узкій открытый дворъ, служившій переходомъ къ главному храму. Передъ входомъ четвертаго пилона стояли обелиски, а сзади его шла открытая галлерея съ примыкавшими къ нему комнатками. Самое святилище было монолитное, и съ боковъ расположены были комнаты для жрецовъ. Сзади находилась новая пристройка храма. Въ силу того, что мѣстность

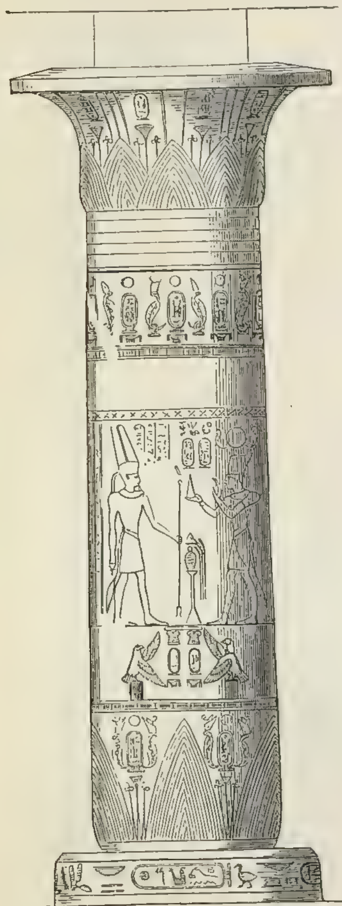


Рис. 78. Колонна изъ Өивъ.

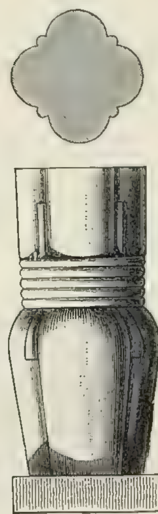


Рис. 79. Колонны въ Бени-Гассанѣ.

Рис. 80. Колонна изъ Дендера.

была поката по направленію къ Нилу, весь храмъ шелъ лѣстницей, уступами, и потому полъ въ святилищѣ былъ значительно выше уровня перваго входа. Равномѣрно понижалась и крыша, такъ что огромные свободные входы, чѣмъ ближе подходили къ изображенію божества, тѣмъ болѣе суживались, тѣмъ ниже опускались надъ головами богомольцевъ.

Но въ каждомъ храмѣ, будь онъ языческій или христіанскій, должна преобладать какая-нибудь основная идея, отразившаяся въ концепціи архитектурнаго произведенія. Формы корабля, круга, креста въ христіанскихъ церквахъ для насъ совершенно понятны, — но что же означаетъ вытянутый рядъ пристроекъ египетскаго храма?

Рис. 81. Мумія въ закрытомъ гробѣ.

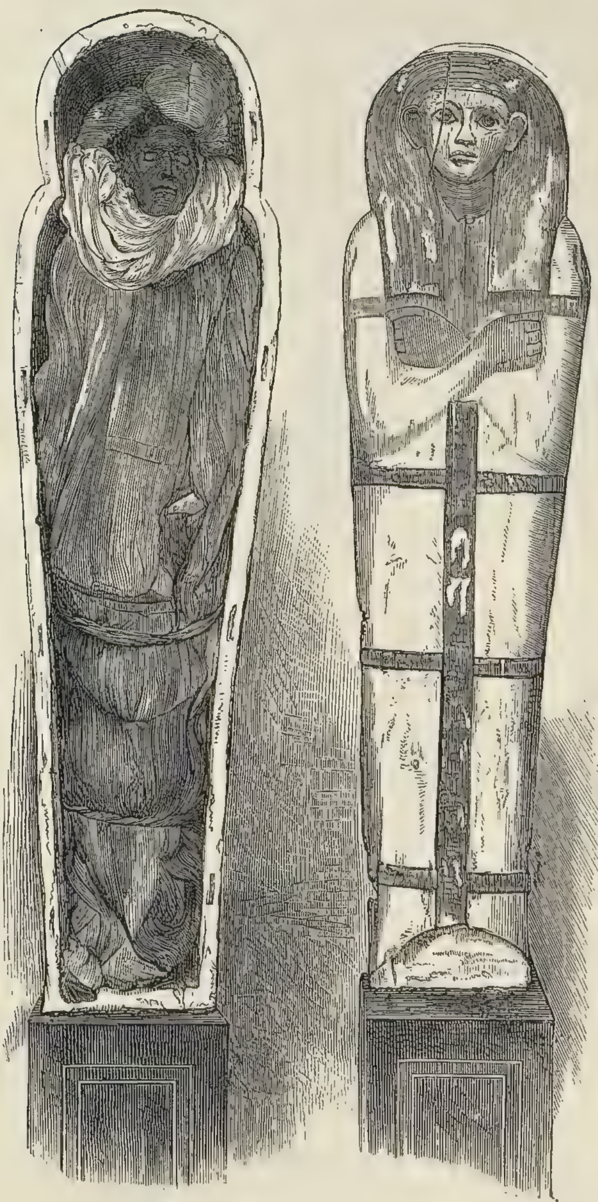


Рис. 82. Мумія въ открытомъ гробѣ и мумія, запеленатая въ саванъ.

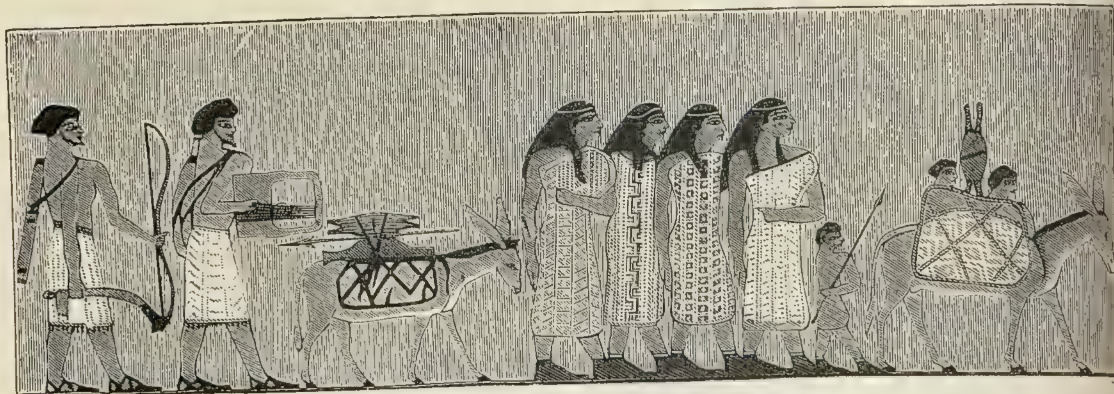


Рис. 83. Евреи въ походѣ. Египетская стѣнопись.

Прежде предполагали, что тутъ въ основѣ—идея тройного неба. Обыкновенно египетскій храмъ представляетъ собою какъ бы три ящика, вдвинутые одинъ въ другой, при чемъ внутренніе ящики лежатъ ближе къ задней стѣнѣ, а самый маленькій внутренній ящикъ и былъ святилищемъ. Конечно, въ силу этого обстоятельства, постройка храмовъ могла начинаться только со святилища, разрастаясь впослѣдствіи до колоссальныхъ размѣровъ.

Рис. 84. Египетскія дамы.

Теперь эта теорія давно оставлена, какъ не выдерживающая критики. Нерѣдко капище и наружные пилоны отличаются въ постройкѣ огромной разницей лѣтъ. Очевидно, капище—древнѣйшую часть зданія—фараонъ позднѣйшей династіи окружалъ стѣною и строилъ пилоны. Новый властитель, желая превзойти своего предшественника, воздвигалъ новыя колоннады и пилоны, выше прежнихъ,—и такимъ образомъ разрасталась и образовывалась огромная храмовая постройка.

Развитіе храмовыхъ построекъ вызвало въ Египтѣ постепенно прочно-сложившійся стиль, ордеръ колоннъ, который, если не по изяществу, то по силѣ и характерности, заслуживаетъ полнѣйшаго вниманія. Какъ каждая первая каменная постройка есть только подражаніе деревянной—въ странахъ, изобилующихъ лѣсомъ, такъ и первая каменная колонна — есть только подражаніе первобытному образцу—деревянной подпоркѣ, поддерживающей потолокъ. Хотя человѣческой при-

родѣ и свойственно созидать, но тѣмъ не менѣе комбинація новыхъ архитектоническихъ мотивовъ не дается сразу. Человѣкъ, поставленный лицомъ къ лицу съ

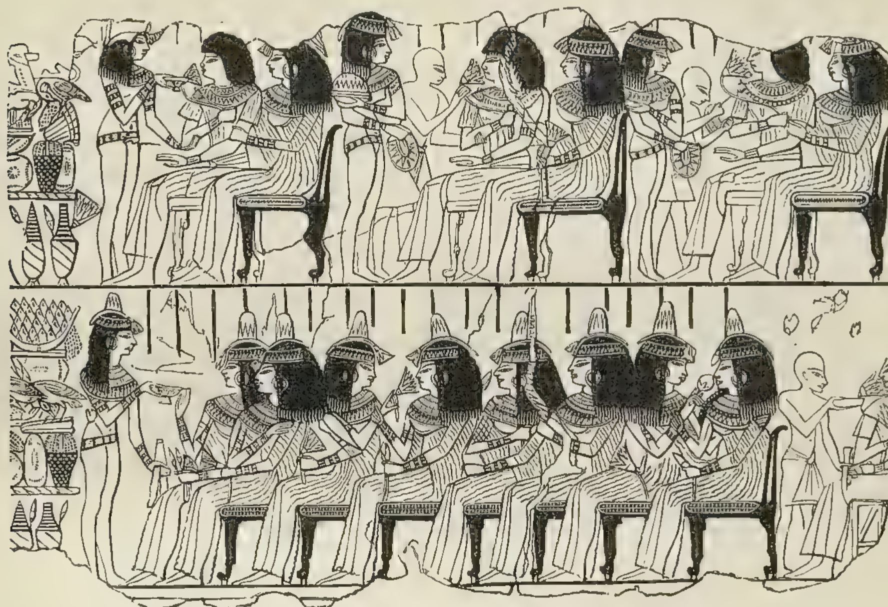


Рис. 85. Общество египтянокъ.

новымъ матеріаломъ, принужденъ довольствоваться старыми образцами до тѣхъ поръ, пока время и навыкъ приведутъ къ возможности согласовать матеріалъ съ формой.

Рис. 86. Туалетъ египетской дамы.

Составныхъ частей колонны собственно три: *абака, фустъ* и *база*. Эти составныя части въ деревянной колоннѣ представляютъ отнюдь не что-нибудь произвольное,— онѣ вызваны необходимостью. Въ каждомъ деревянномъ зданіи главными упорными

Рис. 87. Уборъ царицы.

точками потолка являются поперечныя балки. Для большей ихъ прочности вкапываютъ въ землю по серединѣ постройки рядъ столбовъ и подпираютъ ими балки. Чтобы верхній конецъ столба не выскользнулъ со временемъ изъ-подъ балки, его укрѣпляютъ въ толстый обрубокъ доски, плотно приколоченный къ балкѣ; въ доскѣ дѣлается соотвѣтствующее столбу гнѣздо—и такимъ образомъ является зачатокъ *абаки*. Внизу, ради прочности, столбъ вставляется въ отесанный камень, чтобы рыхлая почва не способствовала его осѣданію,—и нижній камень становится прообразомъ *базы*. Самъ столбъ—стволъ какого-нибудь дерева—естественно суживается кверху, и подобно ему *фустъ* суживается въ своей верхней части.

Но такъ какъ человѣческій глазъ невольно требуетъ красоты и изящныхъ формъ всюду, то египтянинъ старался простой стволъ колонны декорировать хотя бы гирляндами и пучками цвѣтовъ лотоса и папируса. Позднѣе живые цвѣты обратились въ деревянные, представляющіе болѣе или менѣе искусное подражаніе натурѣ. Когда дѣло дошло до каменной обработки,—египтяне стали копировать свои первичныя колонны настолько, что оставили даже ременный поясокъ, связывавшій пучки стеблей, въ видѣ орнамента. Трехгранные стебли папируса, образовавшіе на поверхности колонны рядъ равномѣрныхъ возвышеній и впадинъ, послужили, вѣроятно, прообразомъ *канеллюръ*,—т.-е. желобковъ, ко-

Рис. 88. Уборъ царицы.

торые такъ часто составляютъ атрибутъ колонны.

Видоизмѣняясь со временемъ, утрачивая значеніе своего первичнаго замысла, части колонны безконечно разнообразились, то изображая своей капителью пальмовыя вѣтви (онѣ и окрашивались въ зеленый цвѣтъ), то свернувшуюся чашечку лотоса, то роскошно раскинувшійся цвѣтокъ папируса, то наконецъ человѣческую голову, обычнаго египетскаго типа, въ пестромъ головномъ уборѣ, съ серьезнымъ, задумчивымъ лицомъ. Иногда къ столбу прислонялось нѣчто въ родѣ каріатиды—фигура въ царскомъ уборѣ, съ крылатымъ солнцемъ и уреями надъ головой.

Рис. 89. Фараонъ и его жена.

Рис. 90. Фараонъ. Парадный нарядъ Фараона.

Самый фустъ либо бороздился канеллюрами, либо пестро расписывался фигурами и гіероглифами. Такимъ образомъ египетскія колонны были несравненно разнообразнѣе своихъ собратій въ Греціи и Римѣ и представляли цѣлую серію ордеровъ, хотя и оказавшихъ вліяніе на классическую древность, но не привившихся къ европейскому искусству такъ же легко, какъ греческіе и римскіе образцы. Причину этого должно искать въ приземистой и тяжелой внѣшности колоннъ,—хотя талантливый архитекторъ могъ бы прекрасно воспользоваться ихъ мотивами въ иныхъ случаяхъ.

Египетская колонна не измѣняется и въ подземныхъ постройкахъ, которыя были не

чужды долинѣ Нила. Въ сущности, подземный храмъ былъ тотъ же храмъ обычнаго египетскаго типа, съ постепенно понижающимся потолкомъ залъ. Впечатлѣніе такого подземнаго храма было, при его блестящей внутренней отдѣлкѣ, громадное. Прохлада помѣщенія, при страшномъ африканскомъ зноѣ, несомнѣнно увеличивала достоинства и цѣлесообразность такой постройки. Входы этихъ храмовъ порою обставлялись колоссальными фигурами, какъ, напр., храмъ въ Абу-Симбелѣ, про который путешественникъ Тайлоръ сказалъ, что „онъ принадлежитъ сверхъестественной фантазіи

Рис. 91. Фараонъ въ битвѣ.

восточныхъ странъ, области духовъ или царству свергенныхъ съ престола титановъ миѳологіи"! Въ могильныхъ храмахъ входъ иногда открывается портикомъ, съ простыми, но достаточно-благородными формами колоннъ. Въ портикѣ знаменитаго Бени-Гассанскаго подземелья колонны, настолько подходятъ къ греческому стилю, что могутъ быть названы его положительными провозвѣстницами. Форма ихъ носитъ даже названіе *протодорійской*. Собственно архитектоническая отдѣлка подземныхъ сооруженій весьма проста, но зато всѣ стѣны сплошь покрыты стѣнописью, а саркофаги—массою рельефовъ.

Рис. 92. Сборъ винограда въ Египтѣ.

Рис. 93. Сборъ винограда въ Египтѣ.

Культъ мертвыхъ поставилъ на чрезвычайно высокую ступень отдѣлку гробовъ, мумій и саркофаговъ. Въ лейпцигскомъ музеѣ есть гробъ, вырѣзанный изъ кедроваго дерева; фигуры невелики: всего нѣсколько линій высоты, — но у нихъ вырѣзаны даже ногти на пальцахъ,—и такихъ фигуръ на этомъ гробѣ три тысячи! Въ одномъ частномъ лондонскомъ музеѣ есть гробница въ 9 футовъ длины изъ прозрачнаго алебастра, украшенная сотнями фигуръ. Богатыхъ людей, какъ извѣстно, хоронили въ тройномъ гробу, предварительно набальзамировавъ ихъ трупы. Бальзамировка была доведена до такой степени совершенства, что высохшіе трупы людей и священныхъ животныхъ хорошо сохранились до нашего времени. Образцы муміи и гроба изображены на рис. 81 и 82.

Рис. 94. Виноградный жомъ.

Костюмъ—непосредственное дитя страны: онъ вызывается климатическими условіями,—и уже по одному рисунку одежды мы можемъ безошибочно опредѣлить, къ какому климатическому поясу принадлежатъ его изобрѣтатели. Самое производство ткани стоитъ въ прямомъ соотношеніи съ этими условіями: тончайшія матеріи должны, понятно, являться на югѣ, а отнюдь не въ сѣверныхъ широтахъ, гдѣ эскимосы и чукчи представляютъ крайнюю ступень практическаго примѣненія одежды, зашивая себя сплошь въ мѣховую шкуру. Въ Египтѣ, при тропическомъ лѣтнемъ знoѣ, одежды должны быть легки до крайности, и на нихъ можно смотрѣть какъ на непріятную необходимость. Вся одежда у мужчинъ просто состояла изъ *передника*, узкаго

Рис. 95. Египтяне топчутъ виноградъ.

куска ткани, который висѣлъ спереди на животѣ, прицѣпленный за поясъ, или пропускался между ногъ и прикрѣплялся другимъ концомъ на задней сторонѣ пояса. Но и такой костюмъ былъ стѣснителенъ. Мы видимъ на египетской стѣнописи изобра-

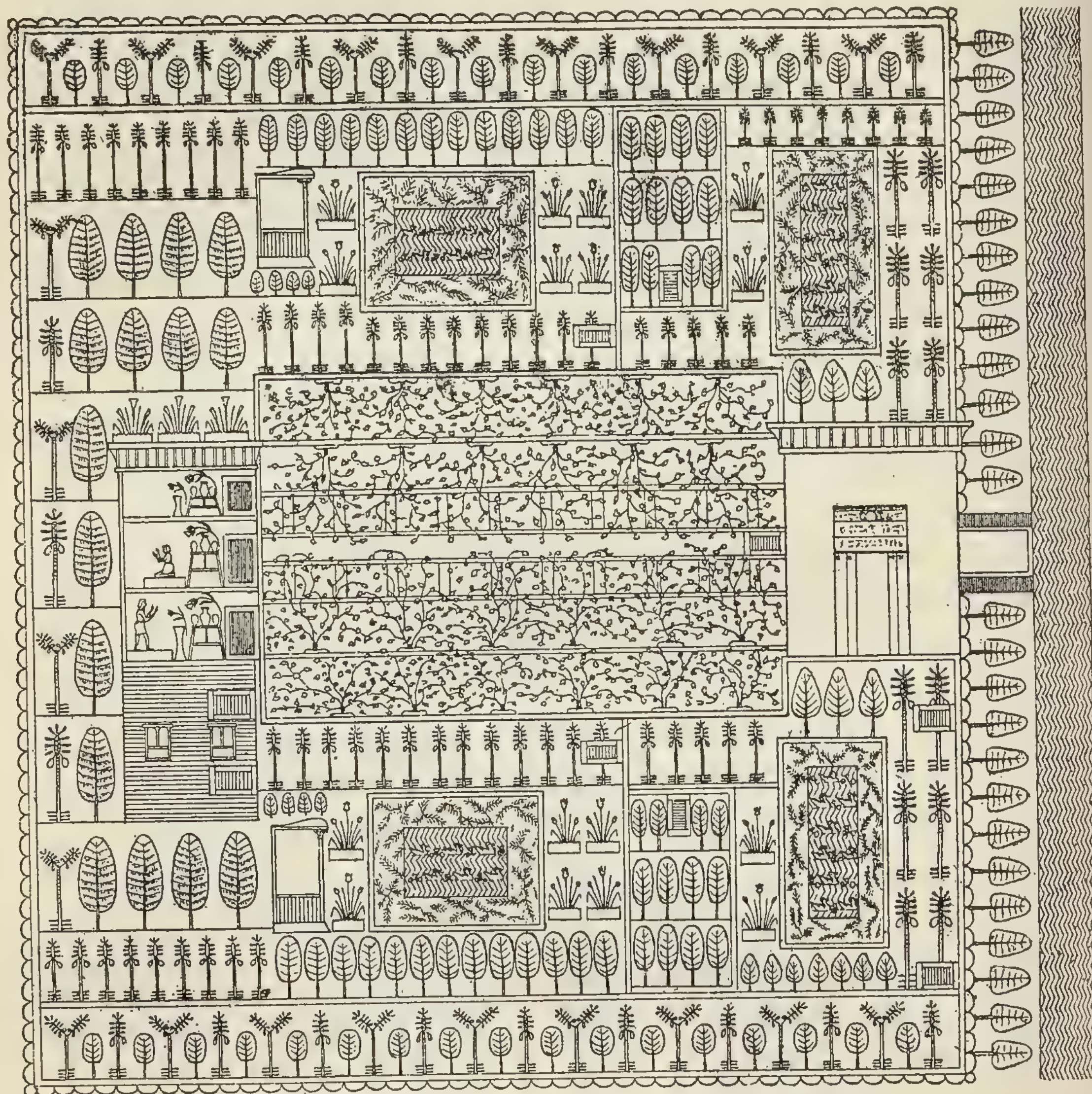


Рис. 96. Виноградникъ въ саду фараона. Египетская стѣнопись.

женія рабочихъ, отдыхающихъ отъ занятій: они разстегиваютъ поясъ и остаются совершенно нагими.

Съ теченіемъ времени передникъ разнообразился и измѣнялся. Вельможи умѣли придавать ему красивый фасонъ, украшать множествомъ сборокъ и складокъ. Къ поясу прилаживали ремни для ношенія оружія. Затѣмъ стали надѣвать два передника: спереди и сзади, при чемъ полотнища не сшивали и оставляли свободный разрѣзъ. Рабочіе классы, даже въ періодъ полнаго блеска египетской культуры, не за-

ботились о своемъ костюмѣ и нерѣдко надѣвали только фуфайку, доходившую отъ плечъ до половины живота, оставляя все остальное тѣло открытымъ.

Женщины гораздо болѣе мужчинъ заботились о прикрытіи тѣла. Чувство стыдливости, развитое въ женской половинѣ человѣческаго рода значительно сильнѣе, чѣмъ въ мужской, заставило изобрѣсть длинную рубашку, которая, держась на одной или двухъ помочахъ, перекинутыхъ черезъ плечи, шла до пятъ, а порою даже прикрывала и плечи, если была соткана съ рукавами. Но зато нерѣдко ткань была очень прозрачна, что обусловливается опять-таки раскаленнымъ воздухомъ. Дома же, у себя, египтянки несомнѣнно не носили одежды и увѣшивали себя ожерельями, украшали браслетами и великолѣпными головными уборами, до которыхъ такъ падки первобытные народы. Украшенія эти носились даже на бедрахъ, въ видѣ тончайшей цѣпочки. Но при этомъ египетскія моды допускали и крайнее безобразіе въ размалевкѣ лица и тѣла: дамы красили въ черную краску брови и рѣсницы, подъ глазами ставили широкіе зеленые круги, окрашивали оранжевой краской руки и ноги, и проч. Рисунокъ 85-й изображаетъ цѣлое общество богато-одѣтыхъ египтянокъ въ ихъ своеобразныхъ костюмахъ.

Рис. 97. Евреи на египетской стѣнописи. Приношеніе подарковъ египетскому губернатору.

Одною изъ отличительныхъ чертъ египетскаго костюма былъ широкій воротникъ-ожерелье, прикрывавшій плечи и верхнюю часть груди. Это національное украшеніе, которое одинаково носили мужчины и женщины, было иногда чрезвычайно нарядно и нерѣдко украшалось золотомъ и разноцвѣтной эмалью. Оно было почетнѣйшимъ царскимъ подаркомъ.

Но, несмотря на простоту и несложность одежды, въ Египтѣ существовалъ установленный обрядовый костюмъ, которому порою придавали символическій характеръ. Строго опредѣленный культъ способствовалъ развитію строгой обрядности, отъ которой никто не въ правѣ былъ отступать. Такъ, когда въ чьемъ-нибудь домѣ издыхала священная кошка—всѣ его обыватели сбривали себѣ

брови; если издыхала собака — обривали всѣ волосы. Вдовы должны были съ распущенными волосами, посыпавъ голову землею, въ рубашкѣ, спущенной до пояса, бѣгать по улицамъ и вопить о потерѣ дорогого супруга. На церемоніяхъ цари, жрецы, придворные чиновники — носили установленный костюмъ, отступать отъ котораго строжайше воспрещалось.

Фараоны ходили въ такихъ же передникахъ, какъ и народъ, только богаче изукрашенныхъ. Впослѣдствіи они стали надѣвать длинныя прозрачныя одежды, одинаковыя съ одеждами царицъ. Отличительнымъ признакомъ царскаго достоинства была корона съ уреемъ,—о которомъ говорено было выше,—затѣмъ разные символическіе посохи, скипетры, уборы въ видѣ птицъ, діадемы и проч. За царемъ носились опахала изъ разноцвѣтныхъ перьевъ. Шкуры пантеры и леопарда надѣвались жрецами во время священнодѣйствій и считались одѣяніемъ, присвоеннымъ ихъ сану. Вліяніе культа на народную одежду было настолько сильно, что, когда издыхалъ священный Аписъ *), народъ облачался въ трауръ вплоть до пріисканія новаго священнаго быка.

Рис. 98. Царевна Наи. Деревянная статуэтка. Луврскій музей.

Обыкновенное оружіе египтянина состояло изъ лука, величиною отъ 4 до 5 футовъ, порою отдѣланнаго рѣзьбою и наборомъ. Наступательнымъ оружіемъ были копья съ металлическими наконечниками, пращи, палицы и сѣкиры. Военачальники замѣняли копье дротиками изъ легкаго дерева съ бронзовыми наконечниками. Красиво отдѣланныя палицы у начальниковъ войскъ обращались въ булавы, съ эфесомъ и тяжелымъ шаромъ на концѣ, при чемъ иногда къ нимъ придѣлывалась сѣкира— и тогда онѣ превращались въ весьма грозное боевое оружіе. Большинство оружія шло изъ Азіи и нерѣдко получалось въ видѣ дани. Оттуда вывозились длинные ножи, боевые серпы, мечи, кинжалы. Военные значки и знамена были непремѣнною принадлежностью египетскаго войска, и отдѣльныя части и округи имѣли спеціальные значки и штандарты. Всѣ они имѣли тотъ же гіероглифическій характеръ, т.-е. состояли изъ эмблематическихъ фигуръ, насаженныхъ на высокій шестъ, украшенный пучками разноцвѣтныхъ лентъ.

*) Аписъ—священный быкъ, эмблема Осириса. Аписомъ могъ быть только черный быкъ съ бѣлой лысиной. Аписа мѣняли разъ въ двадцать пять лѣтъ, при чемъ, если старый былъ живъ — его умерщвляли и бальзамировали. Вмѣсто того, чтобы раскладывать яства на алтарѣ божества— кормили животное. Народъ, конечно, иногда чтилъ непосредственно животное, смутно постигая его символическое значеніе.

Боевая колесница фараона была, безспорно, богаче и роскошнѣе прочихъ колесницъ. Украшенная яркими аллегорическими изображеніями иногда по вызолоченному фону, она отличалась великолѣпною отдѣлкою сбруи и оружія, въ порядкѣ положеннаго въ футляры, прикрѣпленные по сторонамъ кузова. Колесницы перешли въ Египетъ изъ Азіи, и устройство ихъ было очень просто. Кузовъ лежалъ непосредственно на оси, къ которой придѣлывалось дышло. Колеса о шести или четырехъ спицахъ насаживались на ось съ обычной чекою. Самая колесница дѣлалась изъ дерева и металла. Упряжь была украшена великолѣпно. Сами колесницы были настолько малы, что на нихъ едва могли помѣститься воинъ и его возница, главной принадлежностью котораго былъ бичъ съ расписною рукоятью.

Флотъ имѣлъ свои боевыя суда. По рисункамъ трудно опредѣлить, плоскодонныя они были или килевыя; несомнѣнно однако же, что нѣкоторыя изъ нихъ украшались богато. Расписныя паруса и рубки давали постройкѣ своеобразный мѣстный стиль. Расписывали не только борта, но и весла. Роскошнѣйшія суда фараоновъ, вѣроятно, дѣлались египтянами въ подражаніе сирійскимъ судамъ, прославленнымъ роскошью.

Рис. 99. Статуэтка древняго періода. Ремесленникъ.

При войскахъ была сигнальная музыка, по всей вѣроятности трубы. У Моисея въ книгѣ Числъ, гл. X, ст. 2, говорится о серебряныхъ трубахъ, служившихъ для созыванія общинъ или для снятія становъ. Далѣе въ стихѣ 9 говорится: „Когда пойдете на войну противъ врага — трубите тревогу трубами“. Легко можетъ быть, что пріемъ этотъ заимствованъ евреями отъ египтянъ, такъ какъ имъ больше не у кого было заимствовать порядокъ войскового устройства. Въ египетской стѣнописи попадаются ударные инструменты—барабаны и тарелки, но примѣнялись ли они въ войскѣ, сказать утвердительно нельзя.

Діодоръ *) увѣряетъ, что египтяне не были любителями музыки. Стѣнопись, напротивъ того, удостовѣряетъ, что музыкальные инструменты на берегахъ Нила разнообразились до чрезвычайности. Любимѣйшимъ инструментомъ была арфа, первую мысль о которой, вѣроятно, дала звучащая тетива самострѣла. Впослѣдствіи форма колоссальнаго выгнутаго лука измѣнилась, число струнъ увеличилось; къ окружности арфы сталъ прилаживаться внизу пустой ящикъ для резонанса. Нерѣдко арфы царскаго оркестра разукрашивались позолотой, чеканкой, живописью; но это разукрашиванье едва ли отвѣчало внутреннему достоинству инструмента, при отсутствіи передней деревянной

*) Діодоръ Сицилійскій, авторъ исторической библіотеки, заключающей въ себѣ исторію всѣхъ племенъ и народовъ, извѣстныхъ во времена цезарей. Всѣхъ книгъ сорокъ.

вѣтви арфы, необходимой для полноты тона. Затѣмъ еще надо отмѣтить бронзовый ударный инструментъ—систру—употреблявшійся при богослуженіи.

Одно время было распространено мнѣніе, что египтяне не любили вина и пьянство не было имъ знакомо. Но изображенія пьяныхъ людей на стѣнописи и частыя воспроизведенія сценъ уборки винограда удостовѣряютъ насъ въ противномъ. Да и греческіе писатели сообщаютъ, что египетскія вина — лучшія въ мірѣ, въ особенности одинъ сортъ, предписываемый врачами тяжко-больнымъ. Насколько благоустроены были у египтянъ виноградники, можно судить по приложенному интересному рисунку (96), изображающему роскошный садъ съ виноградникомъ внутри. Читатель, обратившій вниманіе на тѣ пріемы египетской живописи, о которыхъ говорилось выше, безъ труда разберется въ настоящемъ рисункѣ. Виноградникъ обнесенъ стѣною; съ одной стороны къ нему примыкаетъ трехэтажное строеніе, а съ другой—входъ съ іероглифической надписью. За оградой разбитъ роскошный садъ съ пальмовыми и гранатными деревьями. Кое-гдѣ поставлены кіоски и блестятъ бассейны съ лебедями. Стѣнопись эта какъ нельзя лучше указываетъ на тотъ комфортъ, которымъ умѣли обставить египтяне свое жилище. Превосходный рисунокъ въ краскахъ, приложенный къ настоящему тому (см. табл. I), наглядно передаетъ впечатлѣніе египетскаго жилья за четырнадцать вѣковъ до Рождества Христова. Помѣщенный на внутреннемъ дворѣ, окруженный съ четырехъ сторонъ стѣнами, онъ являлся прообразомъ нашей оранжереи.

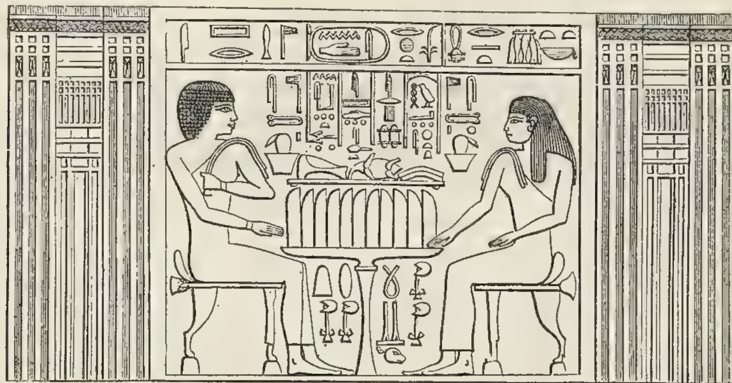
Что касается домашней утвари египтянъ, то, конечно, она вполнѣ соотвѣтствовала степени развитія благосостоянія въ разныхъ классахъ общества. Хотя это благосостояніе распредѣлялось въ Египтѣ довольно равномѣрно, однако же роскошь высшихъ классовъ составляла рѣзкій контрастъ съ простотой быта народной массы. Такъ, напримѣръ, въ народномъ быту почти не было мебели: чисто-египетскимъ сѣдалищемъ были цыновки изъ тростника; но Передняя Азія познакомила египтянъ со стульями, табуретами и креслами, которые обивались и украшались съ большой роскошью. Столы изъ мозаики, слоновой кости, мрамора не были рѣдкостью. Спали на мягкихъ кушеткахъ, подкладывая вмѣсто подушки подъ голову подставки, въ родѣ тѣхъ скамеечекъ, которыя донынѣ еще замѣняютъ подушки японкамъ. Подставки эти обтягивались, для мягкости, кожей. Кровать стояла на возвышеніи въ нѣсколько ступеней и была задернута прозрачнымъ пологомъ отъ комаровъ и мошекъ. До насъ дошло множество разнообразныхъ сундучковъ, ларчиковъ, зеркалъ (литыхъ и металлическихъ), туалетныхъ принадлежностей, опахалъ, сосудовъ самой роскошной формы, ввозившихся въ Египетъ изъ Кипра и Каппадокіи съ тѣхъ поръ, какъ въ Египтѣ стала процвѣтать морская торговля съ сосѣдними странами.

Итакъ, въ заключеніе нашего очерка развитія искусства въ Египтѣ, мы можемъ сказать, что оно вначалѣ было плодомъ іератическаго вліянія и затѣмъ, благодаря поистинѣ геніальнымъ вспышкамъ художественнаго таланта исполнителей, было возведено во многихъ отношеніяхъ до такого совершенства, что могло оказать вліяніе на искусство европейское. Греки, съ своимъ дивнымъ, свѣтлымъ міросозерцаніемъ, сумѣли воспользоваться африканскимъ наслѣдіемъ, принявъ его за основу своихъ формъ. Самъ же Египетъ, строго-замкнутый, изолированный, окруженный песчаными

пустынями, пребывалъ до конца въ художественномъ квіетизмѣ и не находилъ изъ него выхода. Въ египетскомъ искусствѣ насъ всего болѣе изумляетъ то терпѣніе и совершенство техническихъ средствъ, съ помощью которыхъ художники создавали колоссальныя изображенія боговъ. До перспективы и свѣтотѣни они не додумались. Художественная самобытность ихъ проявилась въ удивительной комбинаціи дополнительныхъ линій при связи головъ животныхъ съ человѣческими формами, и наоборотъ. Изображенія Аммона съ бараньей головой, Фта—въ видѣ жука, Тота—съ собачьей мордой обличаютъ прежде всего значительно-развитую фантазію, особенно ярко пробивавшуюся при тѣсныхъ граняхъ рисовки.

Египетская образованность отразилась неминуемо на сосѣднихъ африканскихъ племенахъ, и болѣе всего на Нубіи и Эѳіопіи. Хотя эта знаменитая „земля Кушъ", какъ она именуется въ Библіи, и усилилась въ VIII в. до Р. Х. настолько, что кушиты завладѣли Египтомъ и эѳіопскіе цари образовали цѣлую династію на древнемъ престолѣ фараоновъ,—но собственнаго, самобытнаго она ничего создать не могла, и всѣ нубійскіе памятники искусства представляютъ только подражаніе египетскимъ. Культура Египта такъ прочно укоренилась въ Эѳіопіи, что правленіе эѳіопскихъ царей не повліяло нисколько на измѣненіе обычаевъ страны: даже одежда была одинаковая, развѣ нѣсколько пышнѣе, чѣмъ въ Египтѣ. Слѣды египетскаго искусства теряются въ Абессиніи, за предѣлами государства; оторванное отъ культа, сохранившее одну внѣшность, оно лишается внутренняго значенія и гибнетъ *).

Отразилась египетская культура и на евреяхъ, такъ долго бывшихъ въ плѣну у фараоновъ; уходя изъ долины Нила, они, конечно, вынесли много египетскихъ вещей и драгоцѣнностей.



*) Лучшія сочиненія и атласы по исторіи искусства въ Египтѣ: *Champollion.* Déscription de l'Egypte.—*Rosellini.* Monumenti dell'Egitto e della Nubia. *Prisse d'Avennes.* Monuments Egyptiens. Paris, 1847. — *Lepsius.* Denkmäler aus Aegypten. Превосходные рисунки въ англійскомъ атласѣ *Roberts* — Egypt and Nubia. — *Perrot* et *Chipiez.* Histoire de l'art dans l'antiquité: Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Etrurie et Rome. Особенно можно рекомендовать сочиненіе *Adolf Erman:* Aegypten und Aegyptisches Leben im Altertum, II Band. — На русскомъ языкѣ имѣется переводъ прекраснаго сочиненія Ж. Масперо «Древняя исторія народовъ Востока». Москва. 1895 г. Лучшіе египетскіе музеи: въ Россіи—въ Эрмитажѣ и у египтолога В. С. Голенищева въ С.-Петербургѣ. Обширная коллекція за границей въ Берлинскомъ, Луврскомъ (Парижъ) и Британскомъ (Лондонъ) музеяхъ, а также въ музеяхъ Египта.

Рис. 100. Крылатые львы изъ Хорсабада.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Западная Азія.

Ассирія.—Вавилонъ.—Персія.

На эпоху процвѣтанія искусствъ въ Азіи въ послѣдніе года пролито много свѣта научными изысканіями западныхъ оріенталистовъ, но мы, имѣя въ виду изложеніе по преимуществу исторіи искусствъ въ Европѣ, еще менѣе можемъ останавливаться на нихъ, чѣмъ на египетскомъ искусствѣ. Собственно говоря, азіатское искусство носитъ по преимуществу характеръ этнографическій; въ своихъ главныхъ чертахъ оно мало оказало вліянія на искусство

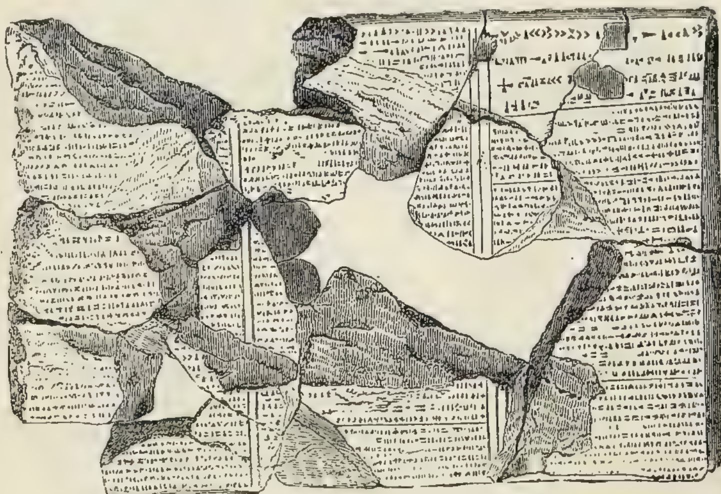


Рис. 101. Глиняная таблица съ халдейскими письменами.

европейское, вырабатывавшее формы настолько самостоятельныя, что отдаленное ихъ происхожденіе въ памятникахъ Центральной Азіи чувствуется съ значительной натяжкой. Совсѣмъ другое дѣло — вліяніе Азіи въ болѣе позднѣйшіе вѣка черезъ Африку и мавровъ на западно-европейское искусство и черезъ Каспійское море на Восточную Русь. Мы посвящаемъ древнему Востоку всего нѣсколько страницъ, стараясь только выдѣлить наиболѣе характерныя его черты.

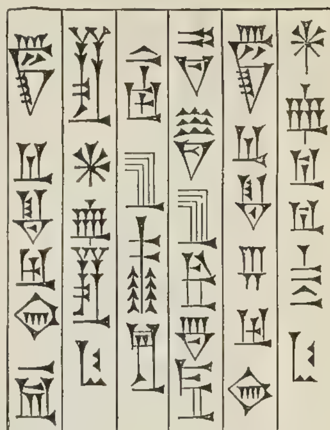


Рис. 102. Клинообразныя надписи на кирпичахъ.

Месопотамія или „Междурѣчье" — расположенное между Тигромъ и Евфратомъ — походитъ отчасти по своимъ природнымъ условіямъ на Египетъ: и здѣсь благосостояніе страны находится въ полной зависимости отъ разливовъ обѣихъ

Рис. 103. Холмъ Бирзъ-Нимрудъ съ остатками храма Бэла близъ Вавилона.

рѣкъ*). И здѣсь природныя условія вліяли на умственное развитіе народовъ, торопили

*) Разница между Египтомъ и Халдеей была та, что Египетъ обладалъ великолѣпными каменоломнями, а въ Месопотаміи камня не было. Его замѣнилъ кирпичъ—какъ самый дешевый мате-

ихъ въ прогрессивномъ шествіи по пути научнаго и художественнаго развитія. Здѣсь культура сдѣлала свои завоеванія настолько же рано, какъ въ Египтѣ: уже за 3.000 лѣтъ

Рис. 104. Барельефы Куюнджика. Охота на льва. Британскій музей.

до Р. Х. здѣсь процвѣтаетъ цивилизація. Халдеи или калди, поселившіеся въ Междурѣчьѣ, занимались астрономіей, землемѣріемъ и инженернымъ искусствомъ не менѣе

ріалъ. Но именно поэтому всѣ зданія Халдеи, а впослѣдствіи Ассиріи и Вавилона, были недолговѣчны и вскорѣ превратились въ печальныя груды мусора.

Исторія древне-халдейскихъ царствъ для насъ малоучительна. Едва овладѣвъ самостоятельнымъ искусствомъ, раздробленные на сѣверныя и восточныя провинціи,—они наконецъ соединяются подъ эгидою вавилонскаго царя Хаммураби. Когда это произошло—историки говорятъ разно,—иные утверждаютъ, что за 2.230 лѣтъ до Р. Х., другіе—несравненно позже. Но Вавилонъ, особенно процвѣтавшій въ XV в. до Р. Х., постепенно начинаетъ подпадать подъ власть сосѣдней Ассиріи.

Въ началѣ VII столѣтія ассирійскій царь Сапхерибъ подчиняетъ себѣ Вавилонъ—и не оставляетъ камня на камнѣ. Если-бъ не его варварство, быть-можетъ, мы знали бы болѣе о древнемъ Вавилонѣ.

Завоеватели блеснули громадными сооруженіями — но просуществовали недолго: какую-нибудь сотню лѣтъ. Съ 538 года Киръ подчиняетъ себѣ всѣ сосѣднія земли и окончательно уничтожаетъ значеніе Вавилона.

Древніе халдейскіе города представляли до средины прошлаго столѣтія груды песку и мусора, пока археологи не принялись за раскопки. Съ тѣхъ поръ и французы, и англичане, и нѣмцы усердно занялись Востокомъ и до нѣкоторой степени освѣтили эту сказочную страну.

Можно теперь съ увѣренностью сказать, что древніе халдеи практиковали въ своихъ постройкахъ сводъ:—и кладкой выступающихъ кирпичей, и настоящій, съ замковымъ камнемъ. Характеръ ихъ былъ стрѣльчатый. Полагаютъ, что крыши на домахъ были жестяныя.

Храмы были—террасовидныя зданія. Терраса—что выше, то была меньше: словомъ, то были уступчатыя пирамиды, или египетскія пирамиды, не облицованныя трехгранными призмами. На верхней площадкѣ ставился храмъ въ видѣ прямоугольнаго зданія. Иногда такія зданія были мас-

Рис. 105. Царь на тронѣ. Ассирійскій барельефъ. Британскій музей.

египтянъ. Въ дѣлѣ же письменности они пошли значительно дальше жителей долины Нила: ими были созданы клинообразныя буквы, являющіяся значительнымъ шагомъ впе-

сивны, такова была Вавилонская башня (храмъ Ваала), имѣвшая 600 футовъ въ основаніи и 600 футовъ высоты.

Главными божествами жителей Месопотаміи были Ану, Эа и Белемъ, боги неба, океана и земли. Затѣмъ шли: Самасъ—богъ солнца, Синъ—богиня луны и Раманъ—богъ грозовой тучи.

Скульптурныя произведенія древняго періода приземисты, тяжелы, непропорціональны. Но въ типахъ головъ есть наблюдательность. Царь, какъ и въ Египтѣ, изображается всегда гораздо болѣе ростомъ, чѣмъ остальные. Глазъ занимаетъ половину лица, а острый носъ придаетъ всѣмъ профилямъ птичье выраженіе. Обыкновенныя сцены, облюбованныя халдейскими художниками: погребенія, жертвоприношенія, казни. Характерны отвратительныя подробности послѣднихъ картинъ: коршуны уносятъ въ когтяхъ головы казненныхъ.

Рис. 106. Панель изъ разрисованныхъ кирпичей.

редъ по сравненію съ іероглифами. Хитро придуманныя видоизмѣненія острія копья (клина) передаютъ разнообразные звуки и отдѣльные слоги. До насъ дошло множество глиняныхъ обожженныхъ пластинокъ, покрытыхъ этими клинообразными письменами. Эти клинообразныя (кунеистическія) надписи, разсказывая о построеніи храмовъ и крѣпостей, говорятъ, между прочимъ, и о войнахъ съ сѣверными народами—съ ассирійцами (см. рис. 101 и 102).

Ассирійцы, по мнѣнію историковъ,—нація наиболѣе одаренная изъ всѣхъ народовъ Западной Азіи. Они воспользовались тысячелѣтнею

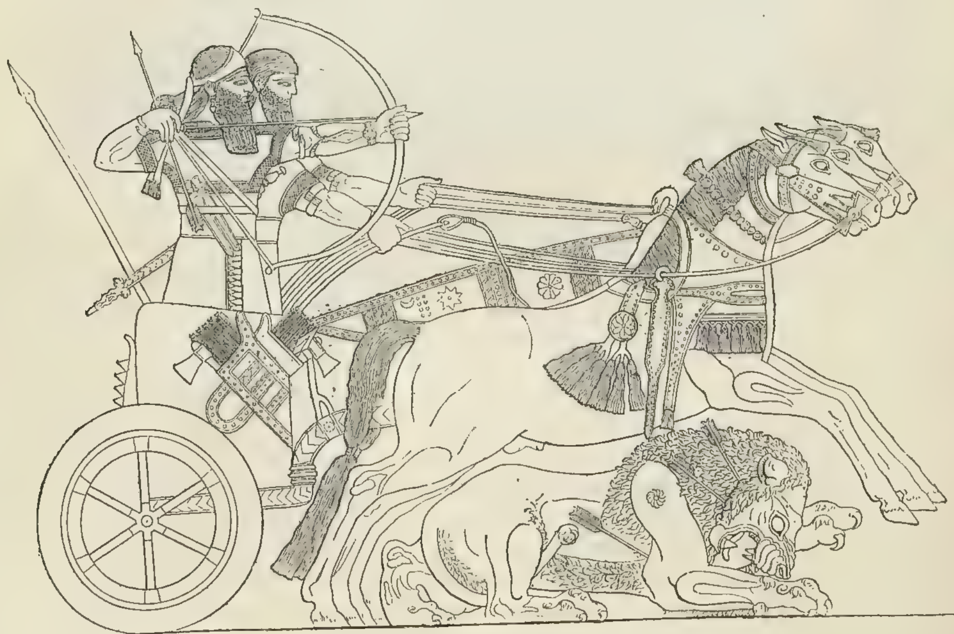


Рис. 107. Царская охота на львовъ.

цивилизацiей халдеевъ, усвоили себѣ многое изъ ихъ нравовъ и религiозныхъ вѣрованiй,—но выказали болѣе силы, энергiи и таланта. Личная храбрость и физическая сила ставилась у нихъ на первый планъ. Во время войны они являлись побѣдителями сосѣднихъ народовъ, въ мирное время ходили на дикихъ быковъ и на львовъ одинъ-на-одинъ (см. рис. 104). Но въ то же время ассирiйцы были кровожадны, вѣроломны, чувственны и лживы.

Рис. 108. Барельефъ изъ Хорсабада. Луврскiй музей.

Стремленiе къ монументальнымъ постройкамъ было присуще народамъ Передней Азiи. Колоссальные размѣры и горъ, и долинъ, и рѣкъ дали колоссальный размѣръ и архитектурнымъ мотивамъ. Не стѣсненное узкими рамками понятiй египтянъ, искусство ассиро-вавилонской культуры развилось въ роскошное самобытное цѣлое. Могучее его влiянiе отразилось не только на ближайшихъ сосѣдяхъ, но отчасти и въ самой Европѣ. Если въ Ассирiи мы можемъ услѣдить за нѣкоторыми египетскими вѣяньями, то и классическое искусство, въ свой чередъ, не чуждо отчасти Вавилону.

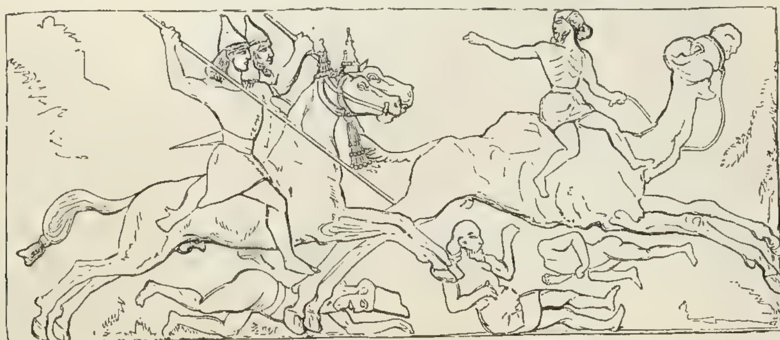


Рис. 109. Конный поединокъ. Изъ Нимруда.

Собственно говоря, намъ совершенно были незнакомы памятники ассиріянъ и вавилонянъ вплоть до середины прошлаго вѣка. Праздные туристы, колесившіе по Передней Азіи, возвращались назадъ съ мелкою рухлядью старины и съ отсутствіемъ

Рис. 110. Ассирійскій царь въ полномъ нарядѣ. По ассирійскому барельефу.

какого бы то ни было представленія о древнихъ памятникахъ страны, занимавшей когда-то такое великое мѣсто въ исторіи человѣчества. Только въ 1842 году Ботта, французскій консулъ въ Моссулѣ, рѣшился на систематическія раскопки. Онъ началъ ихъ на восточномъ берегу Тигра, гдѣ, по указанію древнихъ авторовъ, должна была находиться Ниневія. Окрестное населеніе очень недоброжелательно отнеслось къ изъ-

исканіямъ, и вслѣдствіе этого они окончились полнѣйшимъ неуспѣхомъ. Но Ботта не упывалъ и принялся за раскопки въ Хорсабадѣ — мѣстечкѣ возлѣ Моссула. Здѣсь

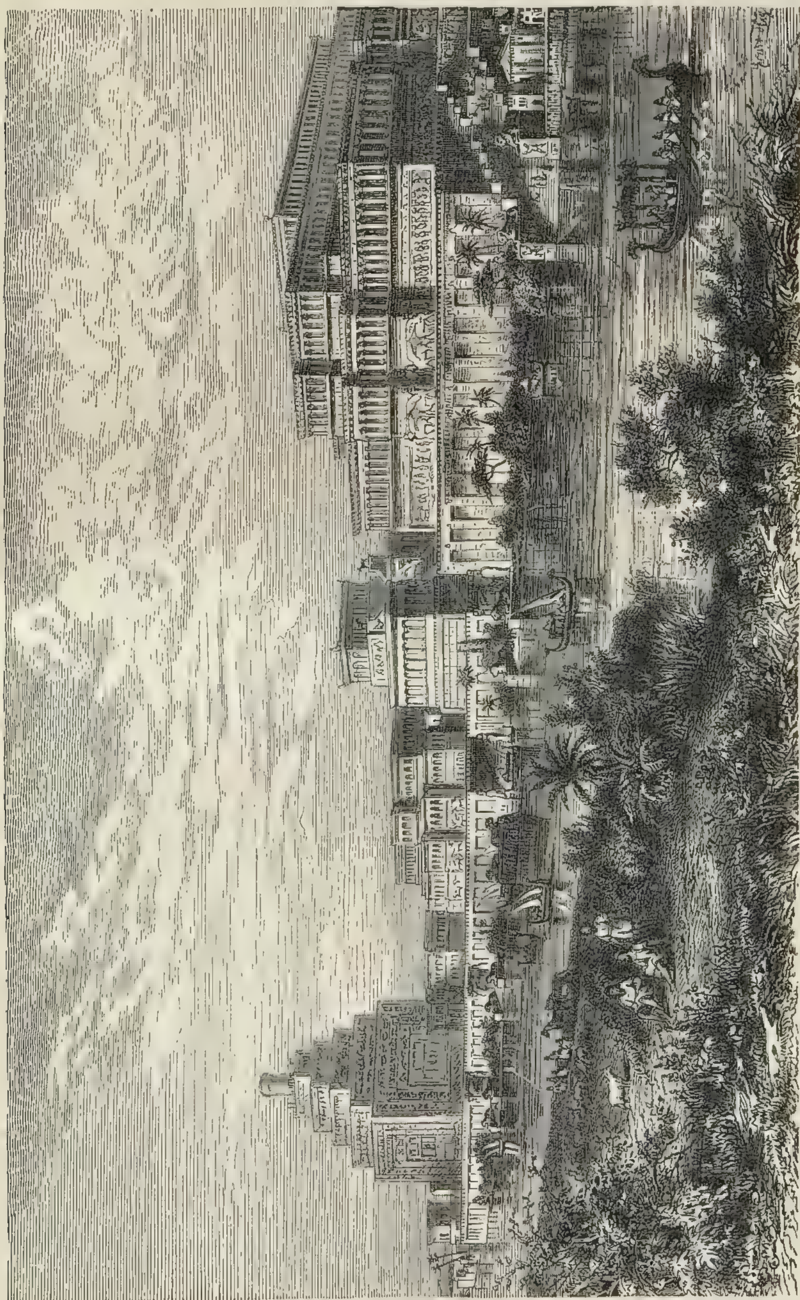


Рис. 111. Дворецъ ассирійскихъ царей въ Ниневіи. Реставрація Лэйярда.

его ожидалъ полный успѣхъ. Онъ вскорѣ наткнулся на стѣну, изукрашенную барельефами, и эта находка послужила началомъ цѣлаго ряда открытій, освѣтившихъ тьму сказочныхъ тайнъ Ниневіи. По стопамъ Ботта пошелъ англичанинъ Лэйярдъ,

Рис. 112. Фрагменты изъ ассирійской живописи на кирпичахъ. Изъ Нимруда.

обогатившій музеи Лондона нимрудскими древностями, откопавшій цѣлые дворцы,—и теперь мы знаемъ о древне-азійскомъ искусствѣ не меньше, чѣмъ о египетскомъ *).

Рис. 113. Ассирійское войско.

Писатели древности утверждали, что Ниневія имѣла 84 версты въ окружности и была обнесена огромными стѣнами и башнями. Раскопки подтверждають, что про-

*) Превосходные труды этихъ ученыхъ слѣдующіе: *Botta et Flandin*, Monuments de Ninive.—*Layard*, Niniveh and its remains. У послѣдняго автора есть еще четыре тома изслѣдованій о Ниневіи—всѣ подъ разными заглавіями.—*Rawlinson*, The five great Monarchies.—*Lenormand*, Les premières civilisations, и т. д.

странство занимаемой ею площади было колоссально. Вся Ниневія была расположена на цѣломъ рядѣ холмовъ, которые, размѣщаясь группами, образовывали естественныя границы между частями города. Раскопки дали намъ превосходные образцы скульптуры; особенно поразителенъ порталъ хорсабадскаго дворца съ четырьмя изображеніями крылатыхъ львовъ съ человѣчьими головами. Всѣ стѣны дворцовъ оказались покрытыми алебастровыми плитами, сплошь украшенными барельефами. Всѣ постройки, какъ и въ Халдеѣ, террасовидныя, при чемъ порою встрѣчаются уступчатыя пирамиды, что указываетъ на первобытную точку зрѣнія архитектурныхъ началъ. Стѣны колоссальной толщины и сложены изъ кирпича, который, господствуя за не-

Рис. 114. Ассирійское войско.
Со старыхъ барельефовъ.

Рис. 115. Осада города. Ниневійскій барельефъ изъ Британскаго музея.

Рис. 116. Борьба царя съ Ариманомъ. Изъ персепольскихъ барельефовъ.

достаткомъ камня на вавилонской башнѣ, перешелъ и сюда.

Желающихъ ознакомиться съ памятниками Ниневіи мы отсылаемъ къ сочиненію Botta, не рѣшаясь касаться здѣсь подробностей раскопокъ нимрудскаго, хорсабадскаго и куюнджикскаго холмовъ, которыя никого, кромѣ спеціалистовъ, интересовать не могутъ. Мы обратимъ вниманіе только на характерную сторону ассирійскихъ построекъ: живопись и скульптуру по алебастровымъ плитамъ и глазурованному кирпичу. И тутъ, какъ въ Египтѣ, обѣ великія отрасли искусства служили только декораціей дворца, служили извѣстнымъ архитектоническимъ мотивамъ. Но религіозные сюжеты здѣсь не находили такого простора изображенію, какъ это было въ Египтѣ. Обыденный жанръ, и особенно царскій бытъ, составляютъ главный сюжетъ мотивовъ пластики и живописи.

Здѣсь мы встрѣчаемся съ царскими охотами и пирами; всевозможныя битвы и поединки—и небольшое количество миѳическихъ сюжетовъ. На фигурахъ лежитъ азіатскій отпечатокъ мѣстнаго типа: онѣ дебелы, приземисты, коренасты, съ явнымъ расположеніемъ къ тучности и ожирѣнію. Реализмъ мускуловъ несравненно сильнѣе, чѣмъ въ Египтѣ. Торсу соотвѣтствуетъ такая же грузная голова, зобастая, съ сильно развитой нижней челюстью, крючковатымъ носомъ и маленькимъ лбомъ. Волосы убраны въ завитки, движенія довольно свободны и характерны. Слабѣе прочаго одежда,—безъ

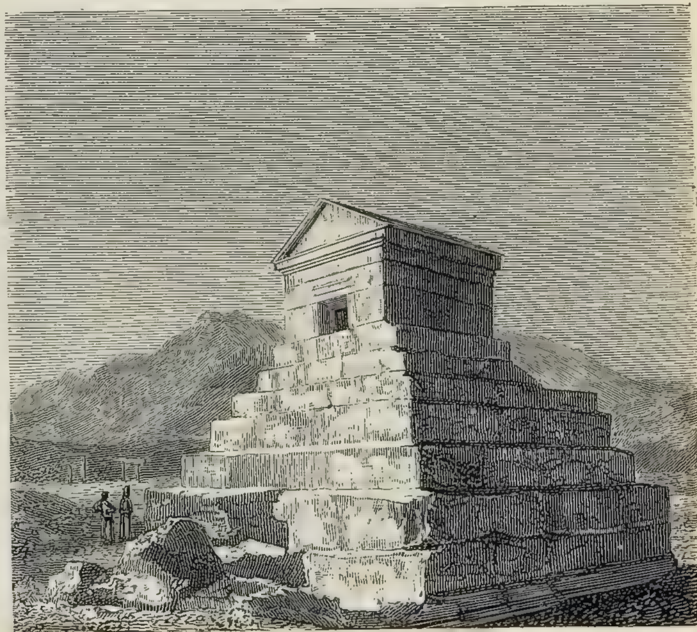


Рис. 117. Такъ называемая гробница Кира. Близъ Мургаба.

складокъ, плотно прилегающая къ тѣлу, словно выдѣланная изъ толстой несгибающейся кожи. Лошади имѣютъ слишкомъ условный характеръ, отъ котораго, впрочемъ, не могъ отдѣлаться и впослѣдствіи классическій міръ, — но зато дикіе звѣри и особенно львы и ослы — превосходны. На рельефѣ, найденномъ въ сѣверо-западномъ нимрудскомъ дворцѣ, есть дивное движеніе льва, въ котораго нацѣлился царь изъ лука *). Здѣсь чувствуется уже положительное вдохновеніе.

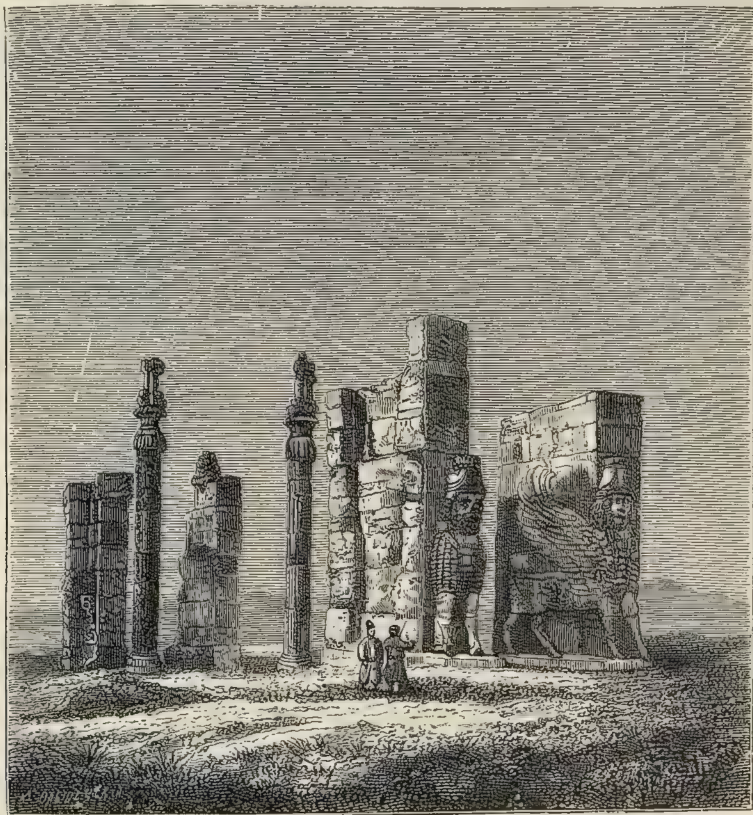


Рис. 118. Персеполь. Пропилеи Ксеркса.

Если въ Египтѣ проявился впервые живописный стиль, то въ Ассиріи впервые явилась жизнь въ изображеніяхъ видимой природы. Соединенія чисто-фантастическія— человѣческой головы съ звѣринымъ туловищемъ или птичьей головы съ человѣчьимъ торсомъ—здѣсь гораздо сильнѣе, чѣмъ въ Египтѣ. Оригинальная чудовищность иныхъ изображеній граничитъ съ истиннымъ мастерствомъ. Въ Луврѣ есть талисманъ въ видѣ бронзоваго чудовища съ собачьимъ туловищемъ, птичьими ногами, хвостомъ

*) Не менѣе чудесныя вещи можно найти въ «Охотѣ на дикаго осла»—барельефѣ, находящемся въ Британскомъ музеѣ. Реализмъ позы брыкающагося жеребчика — поразителенъ. Хорошій рисунокъ этого осла есть во второмъ томѣ L'art dans l'antiquité, Perrot et Chipiez. — Chaldée et Assyrie, p. 563.

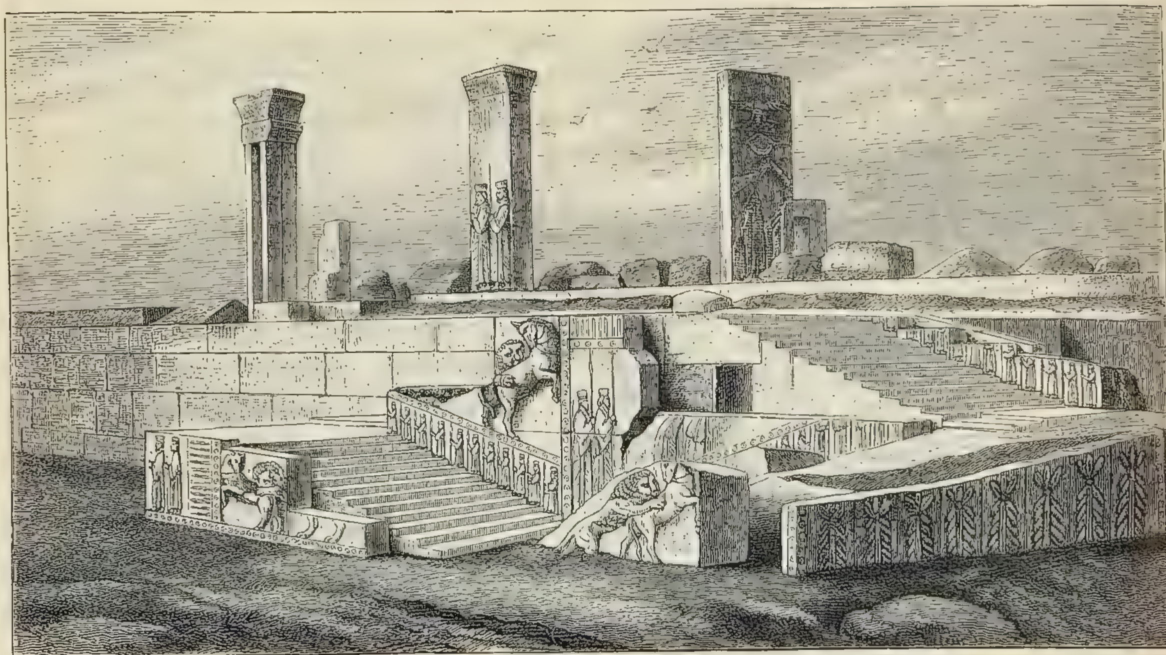


Рис. 119. Развалины дворца въ Персеполисѣ. Вѣроятно, дворецъ Ксеркса.

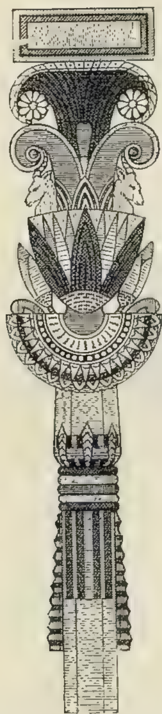


Рис. 120. Египетская колонна съ украшеніями — прообразъ персидской.

скорпіона, человѣческимъ черепомъ съ козьими рогами и съ фантастическими четырьмя крыльями. Ассирійскіе крылатые львы и быки— chefs-d'oeuvr'ы въ своемъ родѣ. Остатки живописи по кирпичу, которая развалилась вмѣстѣ съ этимъ кирпичомъ, дошли до насъ въ жалкихъ образцахъ. Но все-таки мы можемъ прослѣдить на ихъ глазури (кафель) любимыя изображенія ассирійцевъ: льва, смоковницу, грифа, плугъ. Раскраска очень сильна; деревья — ярко-изумруднаго цвѣта, фонъ—ярко-голубой, фигуры—желтыя. У Ботта есть великолѣпные рисунки этихъ остатковъ.

Древнѣйшимъ памятникомъ Ассиріи считаютъ львовъ на берегахъ Хабура у Артабана. Затѣмъ идутъ нимрудскія и хорсабадскія скульптуры. Позднѣйшая эпоха—дворца Куюнджи съ рельефами по нѣжному алебастру—эпохи VIII—VII в. до Р. Х.

Когда Ниневія пала, мѣсто ея занялъ Вавилонъ—этотъ умственный центръ Средней Азіи, полный сказочнаго великолѣпія. Колоссальный, какъ и его могучая предшественница, онъ имѣлъ въ наружной стѣнѣ сто бронзовыхъ воротъ, а цитадель города имѣла еще другую ограду. Капище Бэла стояло среди огромнаго двора, куда проникали тоже черезъ бронзовыя ворота. Святилище состояло изъ громадной уступчатой пирамиды, низъ которой состоялъ изъ храма, гдѣ находился золотой идолъ, тронъ и жертвенникъ. Наверху стоялъ другой храмъ, тоже съ золотой утварью. Золотые идолы, по всѣмъ вѣроятіямъ, дѣлались не изъ сплошного золота, а носили только золотую оболочку. Стѣны Вавилона имѣли 66 верстъ въ

окружности, а толщина ихъ была такая, что по нимъ свободно проѣзжало шесть колесницъ въ рядъ. На 30 верстъ была устроена набережная по обоимъ берегамъ

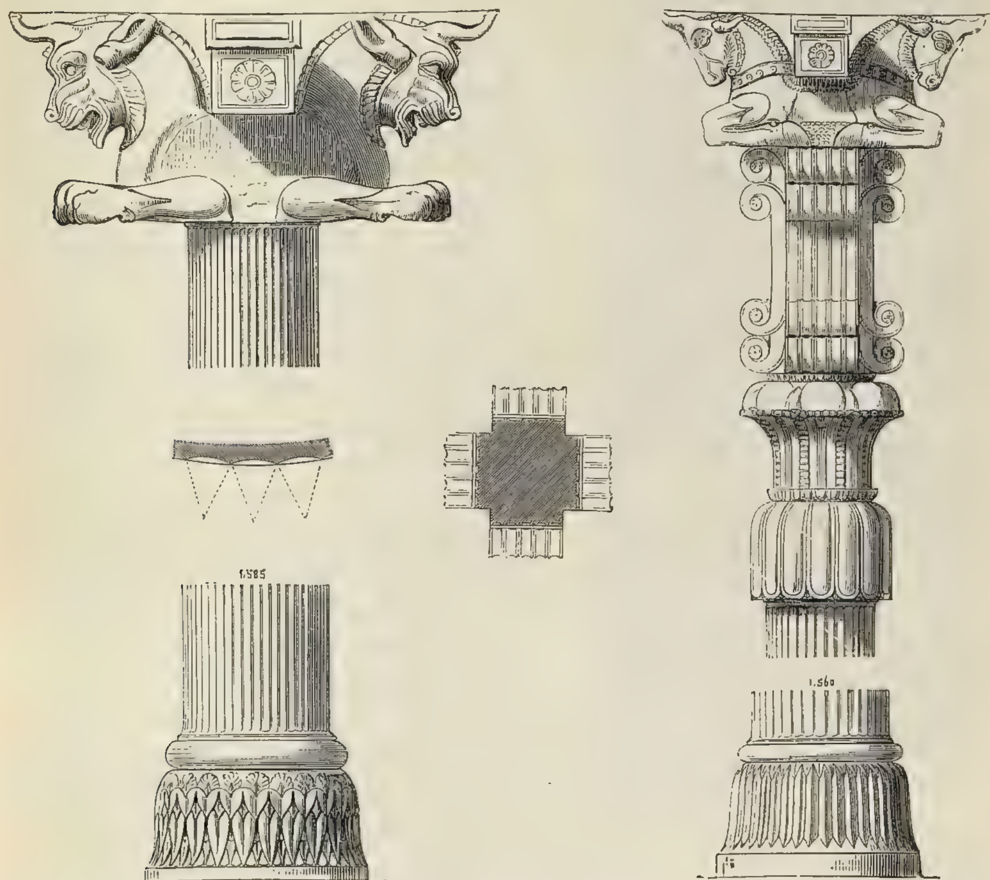


Рис. 121, 122 и 123. Колонны изъ залы Ксеркса въ Персеполисѣ, съ капителями изъ бычачьихъ и конскихъ головъ.

Евфрата, соединенная въ городѣ каменнымъ мостомъ. По городской стѣнѣ возвышалось 250 боевыхъ башенъ *).

Ассирійская одежда не могла, подобно египетской, ограничиться лоскуткомъ

*) Геродотъ разсказываетъ, что Вавилонъ имѣлъ въ окружности 80 верстъ. Онъ былъ окруженъ широкимъ рвомъ, наполненнымъ водою. За рвомъ шла колоссальная стѣна изъ обожженнаго кирпича шириною въ 200 локтей, дабы свободно можно было проѣзжать по ней въ квадригѣ и заворачивать четверку. Новѣйшія изслѣдованія доказали, что ширина ея равнялась 42 метрамъ (около 10 саженъ). Сто воротъ въ стѣнѣ были бронзовыя, и остатки ихъ имѣются въ Британскомъ музеѣ. Евфратъ дѣлилъ своимъ теченіемъ городъ на двѣ части. Каменный мостъ на устояхъ, погруженныхъ искусно въ воду, соединялъ обѣ части города. Кромѣ камня, какъ матеріалъ постройки, было введено желѣзо, которое и составляло остовъ моста. Настилка же верхняя была деревянная изъ кедровыхъ, пальмовыхъ и кипарисныхъ бревенъ и досокъ.

Кромѣ того два дворца, стоявшіе другъ противъ друга черезъ рѣку, были соединены между собою подводнымъ туннелемъ, шедшимъ ниже дна рѣки.

Геродотъ видѣлъ и знаменитую «башню вавилонскую». Онъ говоритъ, что она имѣла квадрат-

Рис. 124. Выходъ царя (Дарія).
Персидскій барельефъ.

матеріи, обернутымъ около таза. Климатъ Ассиріи потребовалъ длинной, до пятъ, рубашки, иногда укороченной до колѣнъ и подпоясанной поясомъ. Верхнее платье надѣвали только привилегированные классы,—впрочемъ, впослѣдствіи такое различіе сгладилось. Костюмъ мужской и женскій былъ почти одинаковъ,—да оно и понятно при томъ рабскомъ положеніи женщины, какое она имѣла на Востокѣ. Въ Египтѣ женщины занимали первое мѣсто въ обществѣ, и даже мужской костюмъ сталъ походить на женскій. На Востокѣ, напротивъ того, женскій костюмъ приблизился къ мужскому,—такъ какъ даже въ дѣлѣ модъ прекрасная половина человѣческаго рода была лишена всякой самостоятельности. Зато самыя матеріи были порою великолѣпны. Азія издревле славилась выдѣлкою тканей, особенно цвѣтныхъ и узорчатыхъ. Обшитыя кистями и тяжелой бахромой, съ широкими каймами, разукрашенными арабесками, онѣ сверкали великолѣпной пестротой Востока. Строгій придворный этикетъ перешелъ въ позднѣйшее время въ невѣроятную, освященную закономъ роскошь. Пурпурныя одежды придворныхъ, опахала, блестящее оружіе, зонтики—все это было ходячимъ музеемъ драгоцѣнностей. Самъ царь являлся въ бѣломъ клобукѣ съ діадемой на нижней его части и фіолетовыми лентами, спускавшимися за спину. Въ рукѣ онъ держалъ царскій вызолоченный посохъ. Такъ какъ царь былъ въ то же время и жрецъ, то порою на его одеждѣ являлось изображеніе звѣздъ и созвѣздій, служившихъ предметомъ поклоненія ассиріянъ.

Азія славилась оружіемъ. Превосходная сталь съ незапамятныхъ временъ была извѣстна ея оружейникамъ. Ея щиты, луки, мечи расходились по всему свѣту. И особенно азіаты склонялись къ кинжалу, который могъ носить каждый гражданинъ въ знакъ своего благороднаго происхожденія. Ихъ рукояти съ звѣриными головами порою чрезвычайно изящны. Несомнѣнно, что войско ассирійцевъ было превосходно вооружено. Арміи были вполнѣ благоустроены, съ трубными сигналами, знаменами при колесницахъ полководцевъ, копьями, топорами, панцырями, бронями. На иныхъ

ное основаніе, по 370 метровъ съ каждой стороны. Въ серединѣ этой ограды была башня, имѣвшая по сторонамъ квадратнаго основанія 185 метровъ съ каждой стороны. На эту башню была поставлена другая, на нее третья и т. д. Всѣхъ башенъ было восемь. Снаружи шла витая лѣстница доверху, гдѣ былъ храмъ.

Словомъ, это была обычная уступчатая пирамида, о которыхъ мы уже говорили выше.

изображеніяхъ есть даже воины съ кольчужными панталонами и конусообразными шлемами съ затылочными сѣтками. Но съ истинно-восточной жестокостью обращались побѣдители съ плѣнными. Легчайшимъ наказаніемъ было обращеніе побѣжденныхъ въ евнуховъ; затѣмъ шло выкалываніе глазъ, сажаніе на колъ и пр.

Частныя жилища ассиріянъ очень близко подходили къ египетскимъ: тѣ же плоскія крыши, открытыя галлереи, та же простота мотива. Въ деталяхъ является новизна,—капители колоннъ своеобразны,—здѣсь впервые появляется *волюта* (завитокъ капители), занявшая потомъ такое огромное мѣсто въ іоническомъ ордерѣ. Въ орнаментѣ есть оригинальность и самобытность, сильнѣе всего развернувшаяся при облицовкѣ дворцовыхъ зданій. Комнаты укрывались превосходными коврами, замѣнявшими и цыновку, и обои, и входную дверь, и даже перегородку.

Рис. 125. Персидскій царь.
Рельефъ изъ Мургаба.

Въ періодъ наибольшаго развитія роскоши, при владычествѣ ассиро-вавилонянъ, дворцы разрослись до небывалыхъ размѣровъ. Навуходоносоръ, для своей скучающей супруги-мидянки, разбилъ сады по уступамъ террасъ, на пространствѣ 160 тысячъ квадратныхъ футовъ. Эти сады напомнили ей гористую отчизну и были извѣстны въ древности подъ именемъ „висячихъ садовъ Семирамиды“. Они поднимались выше дворцовыхъ башенъ. Каждая платформа террасы была сложена изъ кирпича и подпиралась массивными каменными устоями. На кирпичѣ были настланы каменныя плиты, потомъ толстые слои гипса, тростника и асфальта, прикрытые отъ сырости толстыми свинцовыми листами. На эти листы былъ насыпанъ такой слой земли, что на ней свободно могли пускать корни вѣковыя деревья. И все это чудо искусства орошалось изъ насосовъ, поднимавшихъ изъ Евфрата воду въ бассейнъ самой высшей террасы.

Въ заключеніе всего сказаннаго объ ассиро-вавилонскомъ искусствѣ можно привести слѣдующее мнѣніе ученаго спеціалиста, много лѣтъ посвятившаго сравнительному изученію памятниковъ Египта и Ассиріи:

„Что бы ни говорили о памятникахъ ассирійской архитектуры—они не могутъ сравниться съ египетскими ни по величію плана, ни по выбору матеріаловъ. Громадныя сооруженія Ассиріи ничтожны сравнительно съ Луксорскими или Карнакскими памятниками Египта. Притомъ для построекъ ассиріяне вынуждены были употреблять

преимущественно кирпичъ, лишь прикрывая кирпичную кладку тонкимъ слоемъ каменныхъ скульптурныхъ изображеній; поэтому ассирійскіе храмы и дворцы не могли существовать такъ долго, какъ египетскіе: они разсыпались въ безформенныя груды“ *).

Послѣ временного появленія въ Средней Азіи мидійцевъ и ихъ попытки объединенія подъ однимъ владычествомъ всѣхъ сосѣднихъ народовъ, въ исторіи выступаетъ новая могучая монархія — персовъ. Суровые, неизнѣженные, продуктъ своей пустынной, скалистой страны, они явились народомъ свѣжимъ, полнымъ силъ и самосознанія. Блестящій талантами полководца Курушъ (Киръ), свергнувъ мидійское иго и завоевавъ Вавилонъ, распространилъ свою монархію до береговъ Каспійскаго моря. Камбизъ и Дарій поддержали величіе молодого престола. Преемникъ послѣдняго, Ксерксъ, пошелъ войной противъ Европы, грозя и на Морею распространить восточное владычество. Словомъ, Персія является передъ нами на идеальной высотѣ могущества и славы.

Происхожденіе персовъ теряется въ глубинѣ вѣковъ, хотя нѣкоторыя надписи, принадлежащія такъ-называемой династіи Ахэменидовъ, и священныя книги „Зендъ-Авеста“ проливаютъ нѣкоторый свѣтъ на ихъ исторію. Величайшій законодатель Заратустра или Зороастръ далъ персамъ скрижали чистѣйшихъ правилъ жизни, установивъ источникомъ міровой борьбы вѣчный дуализмъ: борьбу добра — Ормузда или Ахура-Мазда со зломъ—Ариманомъ (см. рис. 116). Зороастръ давалъ людямъ обѣтованіе, что въ концѣ концовъ зло будетъ покорено добрымъ началомъ.

Религія Зороастра не допускала ни изображеній божества, ни храмовъ. Един-

Рис. 126. Изображеніе воина на эмалированныхъ кирпичахъ. Лувръ въ Парижѣ.

*) Масперо.

ственнымъ очищающимъ элементомъ былъ священный огонь, которому и поклонялись. Поэтому у персовъ не встрѣчается священныхъ изображеній, и все искусство сводится къ прославленію подвиговъ царей и героевъ.

До насъ дошла довольно ясная картина ихъ искусства, которое строго группировалось около двухъ предметовъ: царской власти и культа умершихъ. Ни обширныхъ храмовъ, ни даже идоловъ мы не находимъ у персовъ. Удивительная трезвость мысли персовъ, признававшихъ борьбу Ормузда съ Ариманомъ и поклонявшихся огню, какъ-то не согласовалась съ изображеніями идоловъ. Они обоготворяли своихъ героевъ и царей, но отрицали всякіе истуканы.

Древнѣйшій памятникъ, дошедшій до насъ—Пассаргадъ—древняя столица царей. Тамъ, въ сосѣдствѣ нынѣшняго Мургаба, находится уступчатая пирамида съ храмикомъ наверху, которая обыкновенно называется гробницей Кира (см. рис. 117). Весь храмикъ и ограда, оцѣпляющая его, носитъ на себѣ несомнѣнный отпечатокъ эллинскаго вліянія, особенно въ мотивахъ колоннокъ съ канеллюрами (т. е. желобками). Домикъ—несомнѣнная усыпальница, въ которой, впрочемъ, нѣтъ саркофага.

Болѣе интересны скалы Персеполя: гробницы царей въ видѣ крестообразныхъ уступовъ съ колоннами, фронтономъ и антаблементомъ. Персепольскія колонны уже нѣсколько эллинскаго пошиба. Тѣ же канеллюры, база съ плинтусомъ, капитель съ лотосами, бусами и завитками. Только порою верхъ отличается оригинальнымъ соединеніемъ двухъ лошадиныхъ или бычачьихъ головъ, да въ базѣ, въ отличіе отъ іонической, нѣтъ вогнутаго кольца (spira). Связь нѣкоторыхъ мотивовъ капителей съ Египтомъ несомнѣнна. На прилагаемомъ рисункѣ египетской колонны (рис. 120) особенно ясно чувствуется та подражательность, которую проявилъ Востокъ, слѣпо заимствуя африканскія формы, не отдавая себѣ отчета въ истинномъ происхожденіи этихъ формъ.

Главнѣйшія развалины персепольскихъ построекъ не могутъ дать намъ полнаго представленія о цѣли, для которой эти постройки были возведены. Жилыхъ помѣщеній мы не видимъ, — но всюду помѣщеніе для народныхъ массъ, (не мѣсто ли приношеній податей и даней?). Въ порталахъ замѣтно сильное египетское вліяніе, но самобытная азіатская капитель колонны говоритъ въ то же время о своихъ традиціяхъ, имѣвшихъ колыбелью именно долину Нила. Эти двойчатки-головы, глядящія врозь, о которыхъ мы упоминали уже, представляютъ удивительно смѣлую подробность и превосходное гнѣздо для балки.

Частныя жилища нынѣшнихъ жителей Ирана до того не сложны, до того напоминаютъ своими тонкими колоннами и цвѣтными занавѣсями походные шатры, что можно безъ натяжки представить себѣ такія же жилища и въ эпоху персидскаго могущества. Дворцы, напротивъ того, были роскошны. Довольно сказать, что зданіе опоясывалъ рядъ стѣнъ, понижающихся рядами, такъ что изъ-за одного ряда зубцовъ выставлялся террасой другой рядъ, при чемъ каждый имѣлъ свою раскраску. Такимъ образомъ стѣны имѣли видъ пестраго пояса семи цвѣтовъ: бѣлаго, чернаго, пурпуроваго, голубого, краснаго, серебрянаго и внутренняго—золотого. Самъ дворецъ строился изъ кипариса и кедра, и дерево покрывалось золочеными листами, — даже крыша была вызолочена.

Барельефныя изображенія имѣли цѣлью прославленіе подвиговъ царей. Пріемныя залы были разукрашены сценами придворныхъ церемоніаловъ, картинами приношенія даровъ и пр. Если въ самомъ типѣ изображенія и чувствуется ассирійское вліяніе, то все же онъ еще свободнѣе и роскошнѣе. Профиль плеча схваченъ удачно, подъ складками чувствуется тѣло, которое само-по-себѣ хилѣе и тщедушнѣе ассирійскаго. Какъ и ассирійцы, персы очень сильны въ изображеніи животныхъ, особенно фантастическихъ, при чемъ любимой темой художника является бой льва съ единорогомъ *).

Съ развитіемъ роскоши при царяхъ, переѣзжавшихъ на лѣто изъ жаркихъ Сузъ въ прохладную Экбатану, придворная жизнь достигла того же великолѣпія, съ какимъ она процвѣтала въ Вавилонѣ. Въ книгѣ „Эсѳирь“ (гл. I, ст. 3) рисуется прекрасная картина пира, который задавалъ жителямъ Артаксерксъ:

Рис. 127. Ахура-Мазда (Ормуздъ).

«Въ третій годъ своего царствованія онъ сдѣлалъ пиръ для всѣхъ князей своихъ и для служащихъ при немъ, для главныхъ начальниковъ войска персидскаго и мидійскаго и для правителей областей своихъ, показывая великое богатство царства своего и отличный блескъ величія своего, въ теченіе многихъ дней: ста восьмидесяти дней. По окончаніи сихъ дней, сдѣлалъ царь для народа своего, находившагося въ престольномъ городѣ Сузахъ, отъ большого до малаго, пиръ семидневный на садовомъ дворѣ дома царскаго. Бѣлыя бумажныя и яхонтоваго цвѣта шерстяныя ткани, прикрѣпленныя виссонными и пурпуровыми шнурами, висѣли на серебряныхъ кольцахъ и мраморныхъ столбахъ. Золотыя и серебряныя ложа были на помостѣ, устланномъ камнями зеленаго цвѣта, и мраморомъ, и перламутромъ, и камнями чернаго цвѣта. Напитки подаваемы были въ золотыхъ сосудахъ, и сосудахъ разнообразныхъ, цѣною въ тридцать тысячъ талантовъ, и вина царскаго было множество, по богатству царя...»

Изъ этого описанія видно, до какихъ чудовищныхъ размѣровъ доходила придворная роскошь. Мидійско-персидскіе костюмы — длинные, широкіе, скрывавшіе недостатки роста, тканые изъ шерсти и шелка, съ систематично выработанными складками — блистали роскошно-яркими цвѣтами. Золотые браслеты, цѣпи, мидійскія ботинки, зонтики, вѣера — составляли необходимую принадлежность облаченія. Александръ Македонскій, пораженный блескомъ царскихъ одеждъ, промѣнялъ свой простой греческій костюмъ на пурпурныя мантіи и высокія тіары персовъ. Цари носили бережно завитую длинную бороду, которую порою прятали въ футляръ. Они чернили брови, румянились, носили накладныя бороды и парики.

Хотя въ сущности персы не имѣли храмовъ и капищъ, и только у позднѣйшихъ писателей (Страбона и Павзанія) встрѣчаются свѣдѣнія о святилищахъ, гдѣ горѣлъ неугасимый огонь, но такъ какъ жертвы все-таки приносились непосредственно

*) По исторіи искусствъ въ Персіи лучшими трудами считаются: *Flandin et Coste.* Voyage en Perse, pendant les années 1840 et 1841.—*Ch. Texier.* Déscription de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie.—Тотъ же трудъ Perrot et Chipiez, о которомъ говорилось выше,—и др.

подъ открытымъ небомъ, то непроизвольно образовалась корпорація маговъ. Занимая непосредственно-ближайшія къ царю должности, эти жрецы огня и солнца контролировали самого царя при обычныхъ жертвоприношеніяхъ. Они составляли и государственный совѣтъ и верховный судъ. Они имѣли свой институтъ, который снабжалъ всю Персію учеными руководителями культа. При жертвоприношеніяхъ они завязывали ротъ, чтобы нечистымъ дыханіемъ не осквернить божества; впрочемъ, даже разговаривая съ царемъ, надо было прикрывать ротъ. Подчиненіе женщины въ Персіи было полное. Женъ держали стадами въ гаремахъ, считая неприличнымъ даже рисовать женщину на картинахъ. Но въ то же время нравственное семейное начало стояло очень высоко. Браки были религіозною обязанностью. Предающійся разврату или разгулу восточныхъ привычекъ считался слугою сатаны. Законъ былъ всегда на сторонѣ женатаго, а не холостого, на сторонѣ многосемейнаго, а не бездѣт-

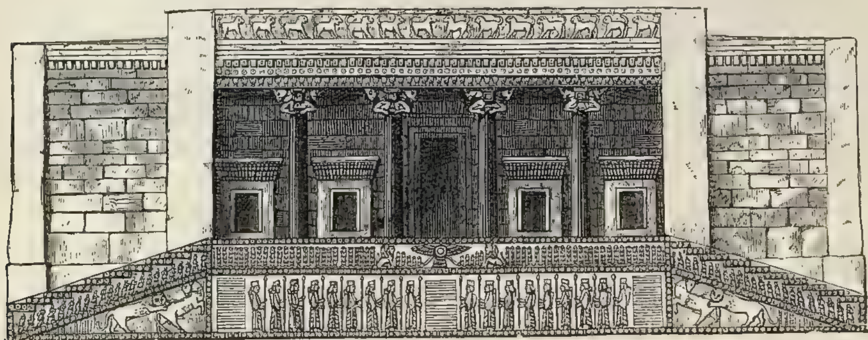


Рис. 128. Древне-персидскій домъ. Реставрація.

наго. Была особая молитва—послать добрыхъ мужей старѣющимъ дѣвамъ. Но ранѣе пятнадцати лѣтъ замужъ выходить не позволялось. Юноши съ 15-ти лѣтъ, дня ихъ совершеннолѣтія, носили поясъ изъ верблюжьихъ волосъ, какой и теперь носятъ послѣдователи религіи Зороастра: это былъ символъ возмужалости и гражданственности. Умершій считался нечистымъ, а такъ какъ стихіи—огонь, вода и земля—были проявленіями божества, то тѣло не могло быть ни зарыто въ землю, ни сожжено, ни брошено въ рѣку: его клали на открытомъ полѣ среди камней на съѣденіе животнымъ *).

Изслѣдованія Восточной Азіи соединены были для ученыхъ съ чрезвычайными затрудненіями, въ виду полнѣйшей инертности населенія. Даже высшіе представи-

*) Ни одна страна въ мірѣ не дала такого служебнаго характера искусства, какъ Персія. Все было направлено къ одному — къ удовлетворенію потребностей царскаго жилища. Персы любили роскошь и изнѣженность больше чѣмъ какой-либо иной народъ. Прячась отъ жары въ тѣнистыхъ дворцахъ, цари низвели искусство до степени придворнаго льстеца. Скульптура льстила имъ, прославляла ихъ и ничего не хотѣла знать, кромѣ этого прославленія. Архитекторы старались объ одномъ: чтобы террасы были доступны дуновенію вѣтра, чтобы двойныя лѣстницы были широки, чтобы богатая орнаментика и расцвѣченные архитравы ласкали глазъ. На Европу стиль персовъ почти не оказалъ никакого вліянія, но зато въ Азіи онъ повліялъ на одно изъ оригинальнѣйшихъ искусствъ: на искусство Индіи.

тели власти отказывали изслѣдователямъ въ помощи. Среди спеціалистовъ хорошо извѣстно письмо, полученное отъ одного изъ мѣстныхъ губернаторовъ Лайярдомъ. Курьезъ этотъ какъ нельзя лучше иллюстрируетъ отношенія восточныхъ народовъ къ наукѣ.

Вотъ текстъ этого письма:

«Именитый другъ мой и веселіе утробы моей!

«То, о чемъ ты меня просишь, дѣло и трудное и безполезное. Хотя я всѣ дни свои прожилъ на семъ мѣстѣ, однако я ни домовъ не считалъ, ни о числѣ жителей не освѣдомлялся. Что же касается того, чѣмъ кто нагружаетъ муловъ своихъ, или чѣмъ набиваетъ трюмъ своего корабля, то мнѣ до этого дѣла нѣтъ. А главное—насчетъ прежней исторіи сего города: Богу одному вѣдомо, сколько невѣрные съѣли грязи до пришествія меча Исламова! Не годится намъ о томъ допытываться.

«О, душа моя! О, агнецъ мой! Не любопытствуй о томъ, что тебя не касается. Ты къ намъ пришелъ, былъ дорогимъ гостемъ,—иди же съ миромъ.

«Поистинѣ ты наговорилъ много словъ; и вреда въ томъ нѣтъ, ибо одно дѣло говорить, другое—слушать. По обычаю твоего народа, ты бродишь съ мѣста на мѣсто и добродился до того, что нигдѣ не находишь себѣ ни счастья ни покоя. Мы же (хвала и благодареніе Богу!) родились здѣсь и никогда никуда отсюда не порываемся. Возможно ли поэтому, чтобы мы соблазнились мыслью о всемірныхъ сношеніяхъ между всѣми людьми? Да Боже упаси!

«Слушай, о сынъ мой! Нѣтъ мудрости равной вѣрѣ въ Бога! Онъ сотворилъ міръ, и намъ ли равнять себя съ Нимъ, силясь проникнуть въ тайны Его созданія? Намъ ли говорить: вотъ эта звѣзда вертится вокругъ вотъ той, а эта вотъ, съ хвостомъ, уходитъ и опять приходитъ во столько-то лѣтъ? Оставимъ ее! Тотъ, изъ чьей руки она вышла, направитъ ее и сбережетъ.

«Но ты скажешь мнѣ, пожалуй: «Остерегись, человѣче, ибо я тебя ученѣе и болѣе видалъ всего». Если ты думаешь, что ты оттого лучше меня,—что-жъ! и думай на здоровье! Я хвалю Бога что не ищу того, чего мнѣ не надо. Ты ученъ въ томъ, чего мнѣ не нужно; а что ты много видѣлъ, такъ для меня это—пустяки. Или отъ науки у тебя выроститъ другое брюхо? Или ты глазами заслужишь рай?

«О, друже! Хочешь счастья? Скажи: «Нѣтъ Бога — кромѣ Бога». Не твори зла, и тебѣ не будутъ страшны ни люди ни смерть; ибо и твой часъ навѣрно настанетъ!

«Кроткій духомъ

«Имаумъ Али Задѐ».

Рис. 129. Царь-тріумфаторъ. Ниневійскій барельефъ.

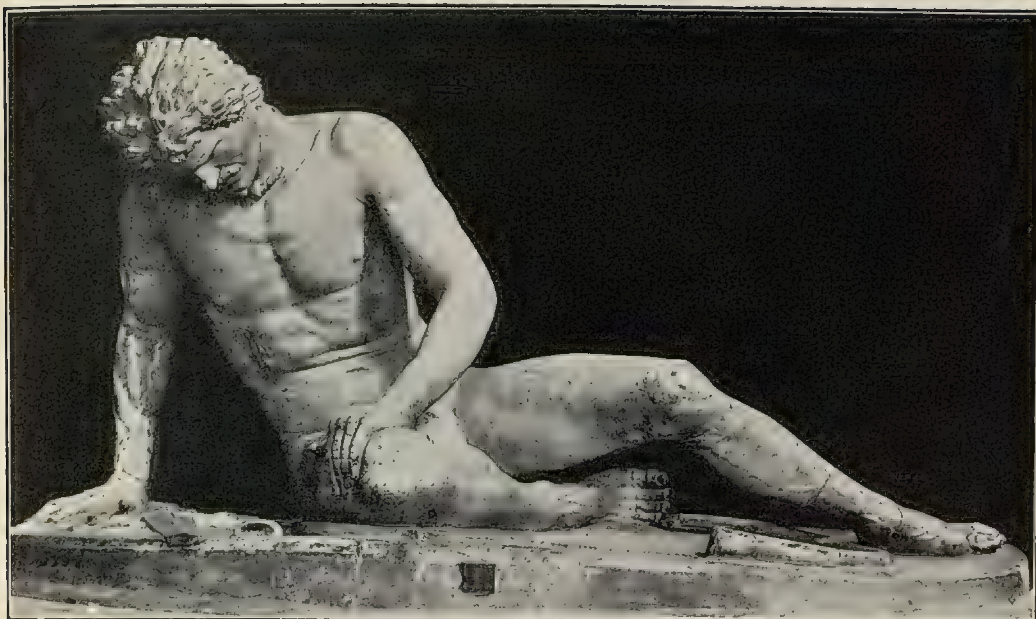


Рис. 130. Умирающій галлъ. Капитолій.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Эллада.

Разверните карту Эллады. Посмотрите, какъ хитро изрѣзаны ея берега—словно нарочно выкроены эти узоры заливовъ и проливовъ для успѣшнаго развитія судоходства и торговли. Горные хребты избороздили весь полуостровъ, разрѣзавъ его на множество долинъ, и дали естественныя границы для отдѣльныхъ воинственныхъ общинъ. Если вспомнить то положеніе, которое ясно вырисовалось при изученіи природы и государственнаго строя Египта, — то несомнѣнно можно придти къ выводу, что здѣсь, по окраинамъ береговъ, должны были поселиться племена, занятіе которыхъ по преимуществу должно быть—мореходство, а внутренность страны должна распасться на рядъ мелкихъ самостоятельныхъ государствъ. Такъ и было на самомъ дѣлѣ.

Въ древнѣйшія времена Эллада была населена выходцами изъ Азіи. Путей изъ Азіи было два: черезъ Мраморное море—съ сѣверо-востока, и черезъ безчисленные острова, лежащіе на юго-востокъ отъ Эллады. Переселенцы эти принадлежали къ арійскому племени и назывались эллинами. Они встрѣтили здѣсь первобытное племя — пелазговъ, о которыхъ исторія даетъ самыя неясныя, сбивчивыя свѣдѣнія.

Безъ особаго сопротивленія, они были побѣждены эллинами, и вскорѣ племя ихъ совершенно исчезло. Гораздо серьезнѣе былъ отпоръ финикійскихъ колоній, которыя, слившись потомъ съ эллинами, оказали на послѣднихъ огромное культурное вліяніе. Отъ финикіянъ эллины получили письменность — звуковое письмо и алфавитъ. Въ

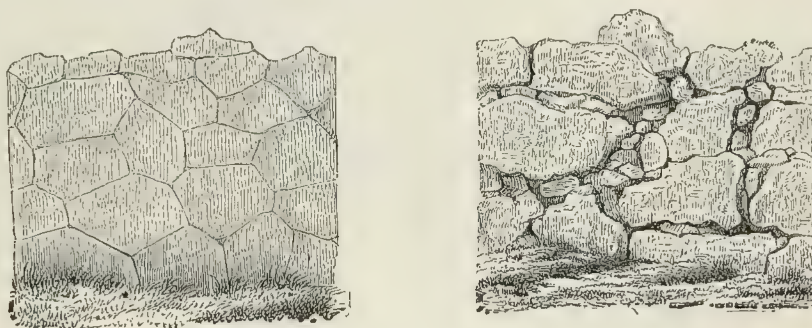


Рис. 131—132. Циклопическія стѣны.

самой миѳологіи грековъ много есть миѳовъ и обрядовъ финикійскихъ; нѣкоторыя божества, напримѣръ, Астарта—цѣликомъ перешла въ Афродиту.

На роскошныхъ пажитяхъ Арголиды и Аркадіи образовались крѣпкіе союзы. Войны съ сосѣдями выдвинули героевъ. Смутныя сказанія говорятъ намъ о походѣ противъ Ѳивъ и о плаваніи Аргонавтовъ къ берегамъ далекой Колхиды. Троянская война вызвала лучшій цвѣтъ греческой молодежи въ Малую Азію — и храбрѣйшіе погибли подъ стѣнами Иліона. Азіатская изнѣженность внесла растлѣніе въ чистую нравственность ахейцевъ и эолянъ, и, возвратясь домой, народы эти утратили свою

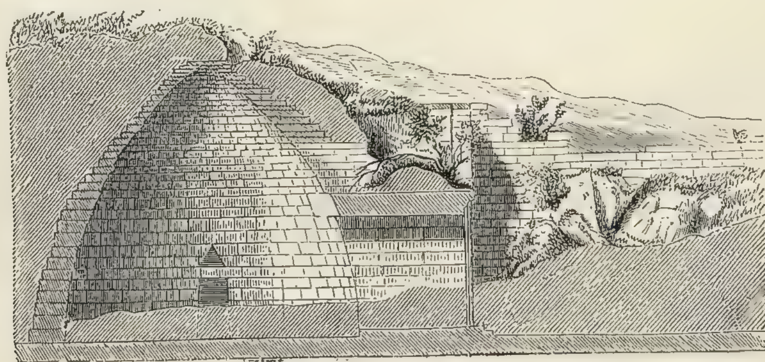


Рис. 133. Сокровищница Атрея въ Микенахъ. Разрѣзъ.

прежнюю свѣжесть и здоровье. Они не могли противостать суровымъ закаленнымъ дорянамъ, двинувшимся на нихъ съ сѣвера, — и уступили имъ мѣсто въ исторіи. Такимъ образомъ на развалинахъ одного племени другое основывало свою цивилизацію.

Вмѣстѣ съ ростомъ политической силы, росло и искусство. Всѣ проявленія зодчества и скульптуры на Востокѣ и въ Египтѣ—были только подготовительной рабо-

той къ великому, пышному ихъ расцвѣту на сѣверныхъ берегахъ Средиземнаго моря, сперва въ Элладѣ, потомъ въ Римѣ. Надвигаясь съ юго-востока, черезъ острова, очищаясь и созрѣвая, искусство нашло въ жителяхъ Эллады такую отзывчивую природу, такую мощную ширь свободы и такія благопріятныя условія для своего развитія, что, воплотившись въ дивныя пластическія формы, оно осталось образцомъ

Рис. 134, 135 и 136. Золотыя запонки изъ Микенъ. Натуральная величина.

для искусства всѣхъ странъ и вѣковъ. Дальше идти нельзя — это предѣлъ формы, возведенной въ идеальный „канонъ", т. е. въ предѣльную, образцовую форму.

До насъ мало дошло памятниковъ первоначальнаго зодчества эллиновъ. Уцѣлѣли такъ-называемыя циклопическія стѣны, сложенныя изъ неправильныхъ, многоугольныхъ камней,—въ сущности, мало, даже ничего не имѣющія общаго съ позднѣйшими постройками грековъ, такъ какъ, кромѣ грубой, первобытной формы, онѣ не представляютъ ничего интереснаго (см. рис. 131 и 132). Гораздо выше стоятъ такъ-называемыя львиныя ворота въ Микенахъ. Этотъ входъ въ акрополь украшенъ не лишеннымъ оригинальности порталомъ (см. рис. 155). Надъ дверью, на темнозеленомъ мраморномъ постаментѣ, укрѣплено рельефное изображеніе герба въ видѣ двухъ львовъ, симметрично поставленныхъ у колонки. Контуры львовъ не лишены своеобразной граціи и легкости. Другія уцѣлѣвшія постройки—подземныя сокровищницы, такъ-называемые *тезауросы*, вѣроятно, служившія въ то же время и гробницами царей. Близъ Микенъ есть такая постройка, носящая названіе — тезауросъ Атрея (см. рис. 133). Въ планѣ она представляетъ форму круга, со стѣнами, сходящимися наверху въ одной точкѣ параболическаго свода, конструкція котораго имѣетъ скорѣе египетскій характеръ,—такъ какъ основной идеи свода, основанной на взаимномъ распорѣ камней, здѣсь нѣтъ. Камни выступаютъ одинъ надъ другимъ, и потомъ, по окончаніи постройки, эти уступы равняются. Множество симметричныхъ дырочекъ съ коротенькими гвоздиками, которыми испещрены стѣны, даетъ основаніе предполагать, что внутренность была облицована мѣдными, серебряными или золочеными

Рис. 137. Реставрированная колонна изъ сокровищницы въ Микенахъ.

листами. Вышина залы доходитъ до 50 футовъ. Надъ входной дверью сдѣлано отверстіе въ видѣ треугольной арки, равномѣрно распредѣляющей давленіе на обѣ стороны. Въ связи съ главной постройкой помѣщалась сбоку небольшая комнатка, назначеніе которой едва ли можно съ точностью опредѣлить.

Рис. 138. Глиняный сосудъ изъ Иліона.

Быть-можетъ, этими скудными свѣдѣніями мы должны были бы довольствоваться при изученіи древнѣйшаго періода исторіи Эллады, если-бъ не дошелъ до насъ дивный гомеровскій эпосъ. Авторъ чудесныхъ рапсодій разсказываетъ намъ, что въ его времена уже были благоустроенные города, дворцы и дома. Предметы роскоши, золотыя, серебряныя вещи (см. рис. 134—136), превосходное оружіе, ткани — все это уже вошло въ обиходъ эллинской жизни. Вотъ какими блестящими красками онъ описываетъ палаты царя Алкиноя (Одиссея, Пѣснь VII, ст. 86 и слѣд.):

Мѣдныя стѣны во внутренность шли отъ порога и были
Сверху увѣнчаны свѣтлымъ карнизомъ лазоревой стали;
Входъ затворенъ былъ дверями, литыми изъ чистаго злата;
Притолки ихъ изъ сребра утверждались на мѣдномъ порогѣ;
Также и князь ихъ серебряный былъ, а кольцо золотое.
Двѣ—(золотая съ серебряной)—справа и слѣва стояли,
Хитрой работы искуснаго бога Ифеста, собаки—
Стражами дому любезнаго Зевсу царя Алкиноя;
Были безсмертны онѣ и съ теченіемъ лѣтъ не старѣли.
Стѣны кругомъ обѣгая, во внутренность шли отъ порога
Лавки богатой работы...

Вокругъ внутренняго двора, по серединѣ котораго помѣщался очагъ, шли ряды спаленъ—на одной сторонѣ для мужчинъ, на другой — для женщинъ. Далѣе помѣщались скотные дворы, конюшни, сараи для колесницъ, кладовыя, мельницы, ванны, помѣщенія для рабовъ и рабынь, кухни. Помѣщеніе второго этажа было, вѣроятно, невелико, и, судя по „Одиссеѣ“, можно сказать, что тамъ помѣщались только кладовыя и спальни для прислужницъ. Въ подвалахъ хранилось вино и сосуды иногда огромной величины. Типъ сосуда эпохи процвѣтанія Иліона изображенъ на рис. 138.

Самыя ткани и предметы роскоши были доведены до замѣчательной степени совершенства. Плетенія филигранной работы и мелкія золотыя вещи до сихъ поръ приводятъ въ изумленіе спеціалистовъ мастерства золотыхъ дѣлъ, и теперь нѣтъ возможности подражать этимъ удивительнымъ работамъ, несмотря на совершенство современной намъ техники (см. рис. 134, 135, 136 и 139).

...Золотою, прекрасной, съ двойными крючками
Бляхой держалася мантія; мастеръ на бляхѣ искусно
Грознаго пса и въ могучихъ когтяхъ у него молодую

Лань изваялъ: какъ живая она трепетала, и страшно
Песъ на нее разъяренный глядѣлъ, и изъ лапъ порываясь
Выбраться, билась ногами она,—въ изумленье та бляха
Всѣхъ приводила.—Хитонъ, я замѣтилъ, носилъ онъ изъ чудной
Ткани, какъ пленка съ головки сушенаго снятая лука,—
Тонкой и свѣтлой, какъ яркое солнце...

Не менѣе изящны и тонки по работѣ были фіалы. Гомеръ разсказываетъ про одинъ кубокъ—

Окрестъ гвоздями златыми покрытый; на немъ рукоятокъ
Было четыре высокихъ, и двѣ голубицы на каждой

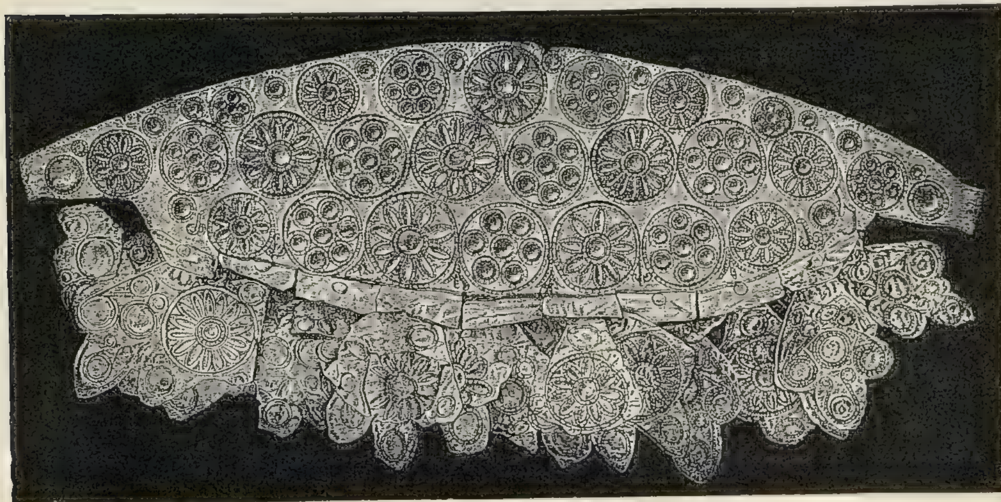


Рис. 139. Золотая филигранная работа изъ Микенъ. Раскопки Шлимана.

Будто клевали, златыя; и былъ внутри двоедонный.
Тяжкій сей кубокъ иной нелегко приподнялъ бы съ трапезы
Полный виномъ...

(*Иліада. Рапсодія* XI, 632).

Роскошь распространялась и на колесницы. Въ Иліадѣ упоминается о томъ, что съ боковъ колесницы были

—гнутые круги
Мѣдныхъ колёсъ осьмиспичныхъ на оси желѣзной ходящихъ;
Ободы ихъ золотые...
Мѣдныя шины положены плотныя, диво для взора!
Ступицы ихъ серебромъ, округленныя окрестъ, сіяли;
Кузовъ блестящими пышно сребромъ и златомъ ремнями
Былъ прикрѣпленъ, и на немъ возвышались дугою двѣ скобы...

Свѣтильники иногда стояли на постаментѣ изъ статуй или каріатидъ. У царя Алкиноя были

на высокихъ подножіяхъ лики златые
Отроковъ: свѣточи въ ихъ пламенѣли рукахъ, озаряя
Ночью палату и царскихъ гостей на пирахъ многославныхъ...

Рис. 140. Зевсъ Олимпійскій.

Великолѣпно было и вооруженіе. Серебряныя поножи, мѣдныя латы, огромные щиты, шлемы съ конской гривой, копья, стрѣлы, сѣкиры — все это блистало чудесной работой, на которой отражался свѣжій вкусъ націи. Въ Иліадѣ есть описаніе удивительнаго щита Ахиллеса, исполненнаго, вѣроятно, съ мелочной детальностью.

Описаніе настолько картинно, такъ ясно выражаетъ всю сложность чеканки, что мы его приводимъ почти цѣликомъ. Щитъ былъ закованъ въ бѣлый, блестящій тройной ободъ, состоялъ изъ пяти листовъ и былъ весь покрытъ изображеніями. Художникъ изобразилъ на немъ—

землю, и небо, и море,
Солнце, въ пути неистомное, полный серебряный мѣсяцъ,
Всѣ прекрасныя звѣзды, какими вѣнчается небо...
Тамъ же два града представилъ онъ яснорѣчивыхъ народовъ.
Въ первомъ, прекрасно устроенномъ, браки и пиршества зрѣлись.
Тамъ невѣстъ изъ чертоговъ, свѣтильниковъ яркихъ при блескѣ,
Брачныхъ пѣсней при кликахъ, по стогнамъ градскимъ провожаютъ.
Юноши хорами въ пляскахъ кружатся; межъ нихъ раздаются
Лиръ и свирѣлей веселые звуки; почтенныя жены
Смотрятъ на нихъ и дивуются, стоя на крыльцахъ воротныхъ.
Далѣе много народа толпится на торжищѣ; шумный
Споръ тамъ поднялся: спорили два человѣка о пенѣ,
Мздѣ за убійство; и клялся одинъ, объявляя народу,
Будто онъ все заплатилъ,—а другой отрекался въ пріемѣ.
Оба рѣшились, представивъ свидѣтелей, тяжбу ихъ кончить.
Граждане вкругъ ихъ кричатъ, своему доброхотствуя каждый;
Вѣстники шумный ихъ крикъ укрощаютъ; а старцы градскіе,
Молча, на тесаныхъ камняхъ сидятъ средь священнаго круга,
Скипетры въ руки пріемлютъ отъ вѣстниковъ звонкоголосныхъ,
Съ ними встаютъ, и одинъ за другимъ свой судъ произносятъ...
Городъ другой облежали двѣ сильныя рати народовъ,
Страшно сверкая оружіемъ. Рати двояко грозили:
Или разрушить, иль граждане съ ними должны раздѣлиться
Всѣми богатствами, сколько цвѣтущій ихъ градъ заключаетъ...
Сдѣлалъ на немъ и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый, три раза распаханный паръ; на немъ землепашцы
Гонятъ яремныхъ воловъ, и назадъ и впередъ обращаясь;
И всегда (какъ обратно къ концу приближаются нивы)
Каждому въ руки имъ кубокъ вина, веселящаго сердце,
Мужъ подаетъ; и они, по своимъ полосамъ обращаясь,
Вновь поспѣшаютъ дойти до конца глубобразднаго пара...
Далѣе—выдѣлалъ поле съ высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми въ дланяхъ серпами сверкая;
Здѣсь полосой безпрерывною падаютъ горстии густыя...
Сдѣлалъ на немъ, отягченный гроздіемъ, садъ виноградный,
Весь золотой, лишь однѣ виноградныя кисти чернѣлись;
И стоялъ онъ на сребряныхъ, рядомъ стоящихъ подпорахъ.
Около сада и ровъ темно-синій, и бѣлую стѣну
Вывелъ изъ олова; къ саду одна пролегала тропина,
Коей носильщики ходятъ, когда виноградъ собираютъ.
Тамъ и дѣвицы и юноши, съ дѣтской веселостью сердца,
Сладостный плодъ носили въ прекрасно плетеныхъ корзинахъ.
Въ кругѣ ихъ отрокъ прекрасный по звонкорокочущей лирѣ
Сладко бряцалъ, припѣвая прекрасно подъ льняныя струны
Голосомъ нѣжнымъ; они-жъ вокругъ его—пляшучи стройно,
Съ пѣньемъ и съ крикомъ, и съ топотомъ ногъ въ хороводѣ несутся.
Тамъ же и стадо представилъ воловъ воздымающихъ роги,
Онъ ихъ изъ злата однихъ, а другихъ изъ олова сдѣлалъ.
Съ ревомъ волы, изъ оградъ вырываяся, мчатся на паству,
Къ шумной рѣкѣ, къ камышу густому по влажному брегу...

Слѣдомъ за стадомъ и пастыри идутъ, четыре, златые,
И за ними слѣдуютъ девять псовъ быстроногихъ,
Два густогривые льва на переднихъ воловъ нападаютъ,
Тяжко мычащаго ловятъ быка—и ужасно реветъ онъ,
Львами влекомый,—и псы на защиту и юноши мчатся...
Далѣе—сдѣлалъ роскошную паству Гефестъ знаменитый,
Въ тихой долинѣ прелестной, несчетныхъ овецъ среброрунныхъ.
Тамъ же Гефестъ знаменитый извилъ хороводъ разновидный:
Юноши тутъ и цвѣтущія дѣвы, желанныя многимъ,
Пляшутъ, въ хоръ круговидный любезно сплетяся руками...
Купа селянъ окружаетъ плѣнительный хоръ и сердечно
Имъ восхищается; два среди круга ихъ головоходы,
Пѣніе въ ладъ начиная, чудесно вертятся въ срединѣ.
Тамъ и ужасную силу представилъ рѣки океана,
Коимъ подъ верхнимъ онъ ободомъ щитъ окружилъ велелѣпый.

Очевидно, всѣ эти изображенія были помѣщены въ концентрическихъ кругахъ,—и наружный кругъ-океанъ представлялъ бордюръ, составленный изъ условныхъ изображеній маленькихъ пѣнящихся волнъ.

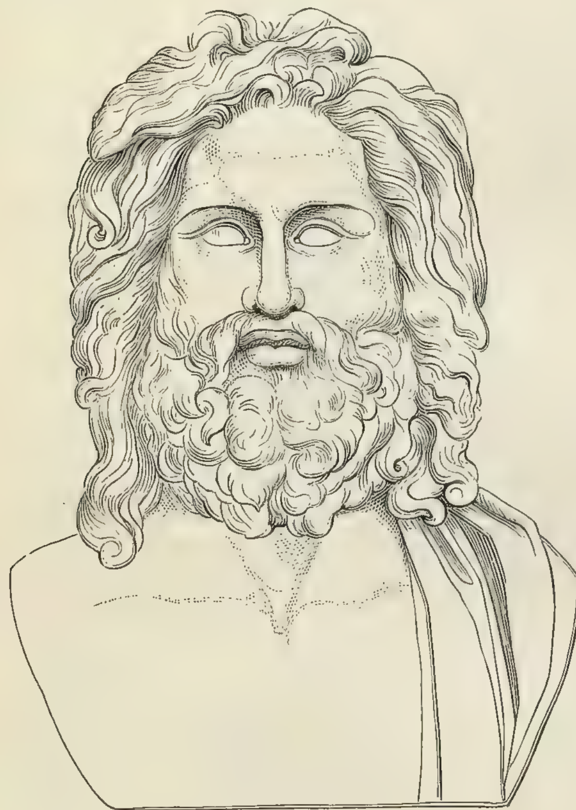


Рис. 141. Зевсъ Олимпійскій.

Веселая природа и беззаботное праздничное міросозерцаніе грека создали веселый праздничный культъ. Ни въ одной странѣ міра не явилось боговъ болѣе родственныхъ человѣку, какъ въ Греціи. Надѣленные всѣми человѣческими слабостями, боги Олимпа снисходили часто до бѣднаго человѣчества, принимали въ немъ непосредственное участіе, любили его, какъ равнаго. Мы видимъ, что нерѣдко богъ или богиня дарить своею благосклонностью смертныхъ, и плодомъ ихъ союза являются герои. Тутъ нѣтъ безобразныхъ двухголовыхъ, трехголовыхъ представленій, помѣси звѣря съ человѣческой формой,—напротивъ, людская природа въ божествѣ воплощается во всей своей красотѣ и мощи. Главный недостатокъ боговъ Греціи—ихъ излишняя человѣчность: они сварливы, мстительны, порою безнравственны, но въ то же время каждый изъ нихъ воплощаетъ въ себѣ извѣстную идею во всей силѣ. Если Афродита измѣняетъ мужу, если ея „перемѣнчиво сердце“, то

она все же олицетворяетъ любовь во всей полнотѣ и силѣ,—можетъ-быть, именно съ помощью не только положительныхъ, но и отрицательныхъ качествъ.

Космогоническія представленія грековъ таковы. Вначалѣ былъ Хаосъ: борьба стихій. Изъ Хаоса образовалась земля—Геа, подземный адъ — Тартаръ и любовь—Эросъ. Геа произвела Урана (небо), а отъ союза ихъ произошелъ Хроносъ (время); потомъ народились титаны и циклопы. Уранъ, опасаясь за свое могущество, ниспровергъ дѣтей въ Тартаръ, но Хроносъ покусился на жизнь отца, и изъ пролитой имъ крови возникли Эринніи—богини мести. Овладѣвъ съ титанами міромъ, Хроносъ, въ свой чередъ, опасаясь своихъ дѣтей, пожралъ ихъ. Но младшій, Зевсъ, сумѣлъ скрыться и съ помощью циклоповъ и Прометея овладѣлъ вселенной, побѣдивъ чудовищнаго Тифона. Съ этихъ поръ въ мірѣ воцаряется порядокъ.

Рис. 142. Гера. Изъ виллы Лудовизи.

Зевсъ — Хронидъ—идея верховнаго могущества и правителя міра. Одно мановеніе его бровей потрясаетъ землю:

> Рекъ—и въ знаменье черными Зевсъ помаваетъ бровями.
> Быстро власы благовонные вверхъ поднялись у Хронида
> Окрестъ безсмертной главы,—и потрясся Олимпъ многохолмный.

Онъ изображается съ молніей въ рукахъ, съ орломъ у ногъ. Лицо выражаетъ величіе мысли и державное спокойствіе. Къ нему обращались съ молитвой, пѣли: „Всесильный, предвѣчный Зевсъ, ты былъ, ты еси, ты пребудешь вовѣки! Великій, ты даешь намъ всѣ блага земныя!..“ и т. д.

„Волоокая“ Гера, супруга Зевса, въ звѣздномъ вѣнцѣ,—олицетворяетъ землю, какъ питательницу людей. Но несмотря на ту царственность, которую придавали ея чертамъ художники, „лилейнораменная“ Гера представляетъ полное олицетвореніе сварливой и ревнивой жены, постоянно докучавшей Зевсу. У ногъ ея изображаютъ павлина.

Далѣе слѣдуетъ Посейдонъ, владыка морей, который можетъ своимъ трезубцемъ

возмущать и укрощать волны. Онъ ѣздилъ на колесницѣ въ видѣ раковины, влекомой морскими чудовищами. Его называли—Зевсъ морей.

Ни одно божество Эллады не пользовалось, можетъ-быть, такою популярностью, какъ Аѳина-Паллада, дочь Зевса, вышедшая въ полномъ вооруженіи изъ головы отца. Такое рожденіе указываетъ непосредственно на самую сущность божества: это богиня разума. Миѳъ представляетъ ее грозной богиней, нерѣдко устремляющейся въ битву на пламенной колесницѣ, въ блестящей бронѣ Зевса, съ огромнымъ копьемъ, которымъ она могла сокрушать цѣлые ряды прогнѣвившихъ ее (см. рис. 143). Ея греческій эпитетъ — γλαυκῶπις, т. е. съ сверкающимъ взглядомъ. Нерѣдко она является посредницей между людьми и богами; она не только богиня мудрости, но и геній общественной жизни.

Рис. 143. Аѳина-Паллада. Джустиніани. Ватиканъ.

Богъ войны, Арей,—богъ ужаса, распрей и крови. Про него съ гнѣвомъ говоритъ самъ Зевсъ-тучегонитель:

Ты ненавистнѣйшій мнѣ межъ боговъ, населяющихъ небо:
Распря единая, брань и убійство тебѣ лишь пріятны.
Матери духъ у тебя, необузданной, вѣчно строптивой
Геры, которую самъ я съ трудомъ укрощаю словами...

Но, въ то же время, Арей очень красивъ, и къ нему склоняется съ любовью сама Афродита, богиня любви, создавшаяся изъ морской пѣны. Отъ союза съ Ареемъ родился крылатый мальчишка Эротъ — маленькій божокъ съ лукомъ и стрѣлами *). Весь костюмъ Афродиты состоялъ изъ узорчатаго пояса, въ которомъ заключалось все обаяніе любви: „и страсть, и желанья, и свиданья, и просьбы, и льстивыя рѣчи, не разъ затемнявшія разумъ“. Ея свита состояла изъ Грацій (Харитъ): Аглаи, Таліи и Эфросины. Афродиту особенно чествовали въ Паѳосѣ на Кипрѣ (отчего она и называется порою Кипридой), куда она укрывалась послѣ тѣхъ сценъ, что ей устраивалъ ея супругъ, хромоногій Гефестъ, накрывавшій порою ея свиданья съ Ареемъ и путавшій ихъ искусно-скованными сѣтями. Въ этомъ законномъ союзѣ хромоногаго кузнеца-художника съ идеальной красой греки несомнѣнно хотѣли выразить необходимость сочетанія красоты съ искусствомъ и ремесломъ.

*) Эротъ совсѣмъ не то же, что Эросъ—первоначальный богъ любви къ ближнему. Эросъ—смягчитель нравовъ, богъ мира. Эротъ—божокъ вожделѣній и любовныхъ интригъ.

Было еще въ Элладѣ два чудныхъ божества, дѣти Зевса и Латоны: Фебъ-Аполлонъ и Артемида-Діана (см. рис. 144, 145 и 146). Оба — первые стрѣлки міра.

Рис. 144. Фебъ (Аполлонъ Бельведерскій), раб. Леохареса. Ватиканъ.

Фебъ—богъ поэзіи, искусствъ и солнца. Это былъ идеалъ, совершенство мужской красоты. По утрамъ онъ на огненныхъ коняхъ выѣзжалъ изъ моря и мчался по небесному своду, а впереди его неслась „розоперстная" Эосъ — богиня утренней зари. Къ вечеру его кони снова устремлялись къ морю и, утомленные, отдыхали въ его

влагѣ, чтобы на слѣдующій день совершить снова свой огненный полетъ. Аполлонъ открывалъ людямъ будущее. Его Дельфійскій храмъ былъ мѣстомъ пророчествъ. Музы идутъ за нимъ слѣдомъ, олицетворяя собою изящныя искусства во всѣхъ ихъ проявленіяхъ *). Его сестра, Артемида — была тоже владычица неба, только ночного; она кроткой луной вздымалась надъ усыпленнымъ міромъ, легко и свободно плывя по темному небу. Она же была богиня лѣсовъ и охоты. Съ лукомъ въ рукахъ и колчаномъ за плечами, она устремлялась на ловъ въ своихъ заповѣдныхъ рощахъ. Она была покровительницей Ефеса; тамъ былъ воздвигнутъ въ честь ея храмъ, одно изъ чудесъ свѣта, который былъ впослѣдствіи сожженъ Геростратомъ.

Рис. 145. Голова Феба (Аполлона Бельведерскаго). Ватиканъ.

Братъ Зевса, Аидъ, былъ владыкой подземнаго царства и сидѣлъ на престолѣ съ двузубцемъ въ рукахъ. Рядомъ съ нимъ помѣщалась его печальная супруга — Персефона. У ногъ его лежалъ трехглавый песъ, Керберъ (Церберъ), а вокругъ группировалась свита, состоявшая изъ Эвменидъ, богинь мести. Персефона жила полгода съ мужемъ, полгода съ матерью Деметрой (Церерой), у которой онъ ее похитилъ; Деметра, опечаленная потерей, лишила землю производительной силы до тѣхъ поръ, пока Зевсъ не опредѣлилъ попеременно жить похищенной то съ матерью, то съ мужемъ. Отсюда—времена года; пока Деметра съ дочерью—на землѣ все цвѣтетъ; когда Персефона отходитъ въ мрачный Аидъ—наступаетъ зима.

*) Всѣхъ музъ девять: *Кліо*—муза исторіи, со свиткомъ пергамента; *Эвтерпа*—муза лирики, съ флейтой; *Калліопа*—муза эпической поэзіи; *Талія*—муза комедіи, съ комической маской; *Мельпомена*—муза трагедіи, съ трагической маской; *Эрато*—муза любовныхъ пѣсенъ, съ лирой въ рукахъ; *Терпсихора*—муза танцевъ; *Полигимнія*—муза краснорѣчія; *Уранія*—муза астрономіи, съ глобусомъ.

Эллада.—Венера Милосская.
Музей Лувра въ Парижѣ.

Затѣмъ остается упомянуть о Діонисѣ, который, окруженный менадами, фавнами, силенами, шелъ побѣдоносно по землѣ, смягчая грубость нравовъ и научая людей винодѣлію; о двухъ посланникахъ неба: Гермесѣ (Меркуріи), носившемся въ крылатомъ шлемѣ и окрыленныхъ сандаліяхъ по небесному пространству, исполняя волю Зевса, и впослѣдствіи сдѣлавшемся богомъ краснорѣчія и промышленности, — и объ Иридѣ—радугѣ, посланницѣ державной Геры.

Кромѣ этихъ божествъ, Эллада создала цѣлый сонмъ второстепенныхъ боговъ. Въ каждомъ ручьѣ, рощѣ, долинѣ жило свое божество, которое порою являлось людямъ, имѣло вліяніе на ихъ дѣла и занятія. Великіе боги оборотнями ходили по землѣ. Самъ Зевсъ не гнушался принимать иногда образъ быка, чтобы похитить любимую женщину (знаменитую Европу); порою онъ сходилъ золотымъ дождемъ (Даная), порою являлся лебедемъ (Леда), порою—въ видѣ туманнаго облака (Іо). Иногда смертныя (какъ Семела) не выдерживали силы божественныхъ ласкъ и умирали отъ нихъ.

Рис. 146. Артемида-Діана.
Античная статуя въ Версальскомъ дворцѣ.

Мѣшанныя, получеловѣческія, полузвѣрообразныя изображенія встрѣчаются у эллиновъ рѣдко. Но ихъ козлоногіе фавны такъ гармоничны въ общей структурѣ, что отнюдь не производятъ дурного впечатлѣнія. Соединеніе женскаго торса съ рыбьимъ хвостомъ у сиренъ дышитъ скорѣй художественной шуткой, чѣмъ угловатой идеей того или другого олицетворенія.

Эллины, какъ нація, сложились изъ четырехъ главныхъ племенъ: дорійскаго, іонійскаго, эолійскаго и ахейскаго. Когда доряне, эти закаленные суровою жизнью горцы, вытѣснивъ ахеянъ, основали центръ своего правленія въ Спартѣ, — новыя условія жизни внесли въ ихъ нравы новые элементы. Монархическая власть была упразднена; завоеванныя богатства невольно пріучали къ изнѣженности. Мощное законодательство Ликурга спасло націю отъ гибели. Тѣсныя, суровыя рамки непреложныхъ постановленій заставили лакедемонянъ видѣть въ государствѣ все, приносить все въ его жертву. Трезвая умѣренность перешла въ суровость. Всякое свободное

индивидуальное развитіе воспрещалось законами,—и это-то и дало спартанцамъ преобладаніе надъ сосѣдними племенами.

Но дивнымъ противовѣсомъ Спартѣ явилась Аттика съ ея свободнымъ іонійскимъ населеніемъ. Легкій, веселый взглядъ аѳинянъ на жизнь давалъ такой удивительный контрастъ мрачной суровости спартанцевъ, что едва ли гдѣ-нибудь въ исторіи мы можемъ встрѣтить подобную рѣзкую противоположность сосѣднихъ родственныхъ народностей. Одинъ изъ нѣмецкихъ ученыхъ сказалъ: „Спарта—статуя, вышедшая изъ рукъ художника Ликурга; Аѳины—идеально прекрасное, живое человѣческое тѣло“. Ихъ попеременная гегемонія, союзы и разрывы, роскошное процвѣтаніе и наконецъ упадокъ—даютъ такую полную, законченную картину возмужанія, могущества и одряхлѣнія государства, что исторія Эллады можетъ служить, вмѣстѣ съ исторіей Рима, какъ бы прототипомъ для исторій всѣхъ прочихъ государствъ міра.

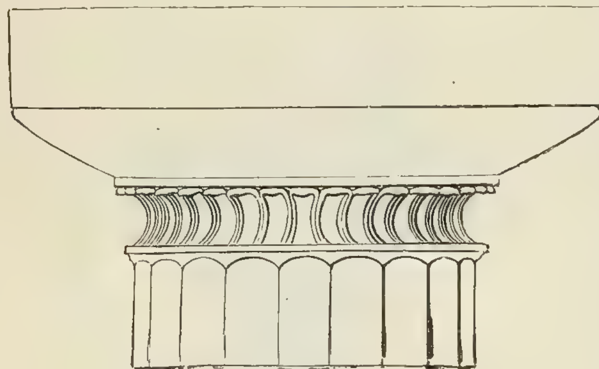


Рис. 147. Дорическая капитель.
Изъ малаго храма въ Пестумѣ.

Дорійцы не принесли съ собой никакихъ твердыхъ идеаловъ зодчества. Пелазгическія постройки способны были скорѣе сбить ихъ съ толку, чѣмъ направить на истинный путь искусства. Когда положеніе ихъ упрочилось, осѣдлость и гегемонія позволили свободно углубиться въ изысканіе формъ, сродныхъ ихъ духу и понятіямъ, они обратились къ своей простой деревянной постройкѣ храма—продолговатому четыреугольнику, гдѣ помѣщался собственно храмъ, святилище, и кладовая для храненія священной утвари. Этотъ первообразъ они рѣшились повторить изъ камня со всей чистотой линій гладко-обтесаннаго дерева. Ядромъ зданія, конечно, было вмѣстилище божества,—остальное было только побочной пристройкой. Храмъ стоялъ всегда на помостѣ и былъ обращенъ порталомъ къ востоку,—въ западной же части помѣщался на возвышеніи (βάθρον) идолъ и передъ нимъ алтарь. Колонна, какъ необходимая, поддерживающая часть зданія, появилась у портала,—и хотя вліяніе Египта сказалось въ ней явно, но строгая чистота дорическаго стиля облагородила его.

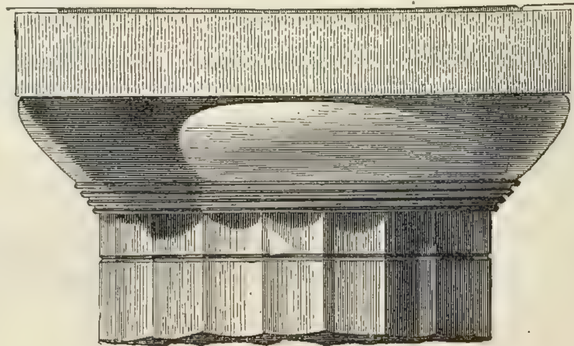


Рис. 148. Дорическая капитель.

Греки, находясь постоянно въ сношеніяхъ съ Египтомъ, невольно воспринимали

ихъ архитектурные элементы, какъ первообразы построекъ. Вліяніе египтянъ въ данномъ случаѣ было весьма существенно: оно внесло въ греческое искусство ту цѣломудренность и чистоту, которыми были проникнуты всѣ ихъ созданія. Но полная художественныхъ инстинктовъ нація приняла его только какъ сырой матеріалъ и обработала по-своему. Пришлые восточные гости: Инахъ, строитель Аргоса, Данай, Кекропсъ, наконецъ финикіецъ Кадмъ—всѣ они насаждали египетскую и восточную культуру въ Элладѣ,—и даже до сихъ поръ существуютъ развалины такъ-называемой кенорейской пирамиды, строенной по извѣстному египетскому образцу.

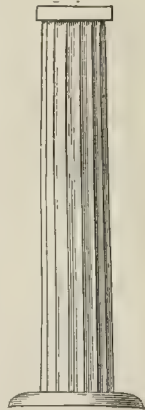


Рис. 149. Протодорійская колонна въ Бени-Гассанѣ (Египетъ).

Греки взялись за каменныя постройки храмовъ очень поздно: въ нихъ не ощущалось особенной нужды. Климатъ позволялъ отправлять служеніе непосредственно въ священныхъ рощахъ и долинахъ. Сперва явились каменныя крѣпости, арсеналы и удобныя жилища, а потомъ уже перешли къ построенію храмовъ.

Главная подробность, въ которой выразился вкусъ и стиль грековъ, была колонна. Отбросивъ фигурныя погремушки Востока, они остановились на благородной „протодорійской“ формѣ египетской колонны. Соединеніе механической структивной силы съ глубочайшей эстетикой и вкусомъ, который сумѣли дорійцы придать своему ордеру—поразительны.

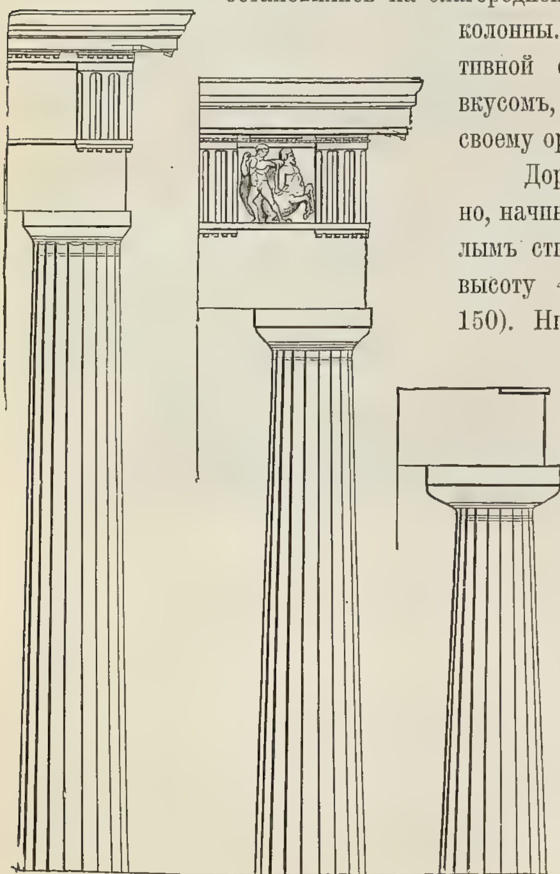


Рис. 150. Типы дорическихъ колоннъ.

Дорическая колонна не имѣетъ базы; но, начинаясь непосредственно отъ пола круглымъ стволомъ (σκᾶπος), она поднимается на высоту 4—5²/₃ своего діаметра (см. рис. 150). Ниже чѣмъ на половинѣ своей высоты она имѣетъ маленькую припухлость (ἔντασις), которая придаетъ контуру колонны удивительную упругость, хотя энтазисъ почти незамѣтенъ для глаза. Безъ этого утолщенія колонна суха, кажется вдавленной по серединѣ, математически-мертвенной. Никакихъ барельефовъ и надписей на стволѣ не допускалось: онъ весь былъ покрытъ 16—20-ю продольными желобками — канеллюрами, еще болѣе оживлявшими колонну и сообщавшими ей благородно-разнообразную игру свѣта. У капители стволъ утончался на ¹/₆ діа-

метра своего нижняго основанія и охватывался вырѣзкой: горизонтальнымъ кольцомъ—подшейникомъ (ὑποτραχήλιον). Шея колонны имѣла три выпуклыхъ кольца (annuli), которыя, утолщаясь внаружу, переходили въ подушку (echinus), упругимъ контуромъ удачно выражавшую давленіе антаблемента, связаннаго съ ней посредствомъ четырeугольной абаки (abacus).

Всѣ annuli и hypotrachelion'ы выражаютъ очень ясно свою первоначальную форму. Деревянный столбъ связывался и ущемлялся ремнями и желѣзными обру-

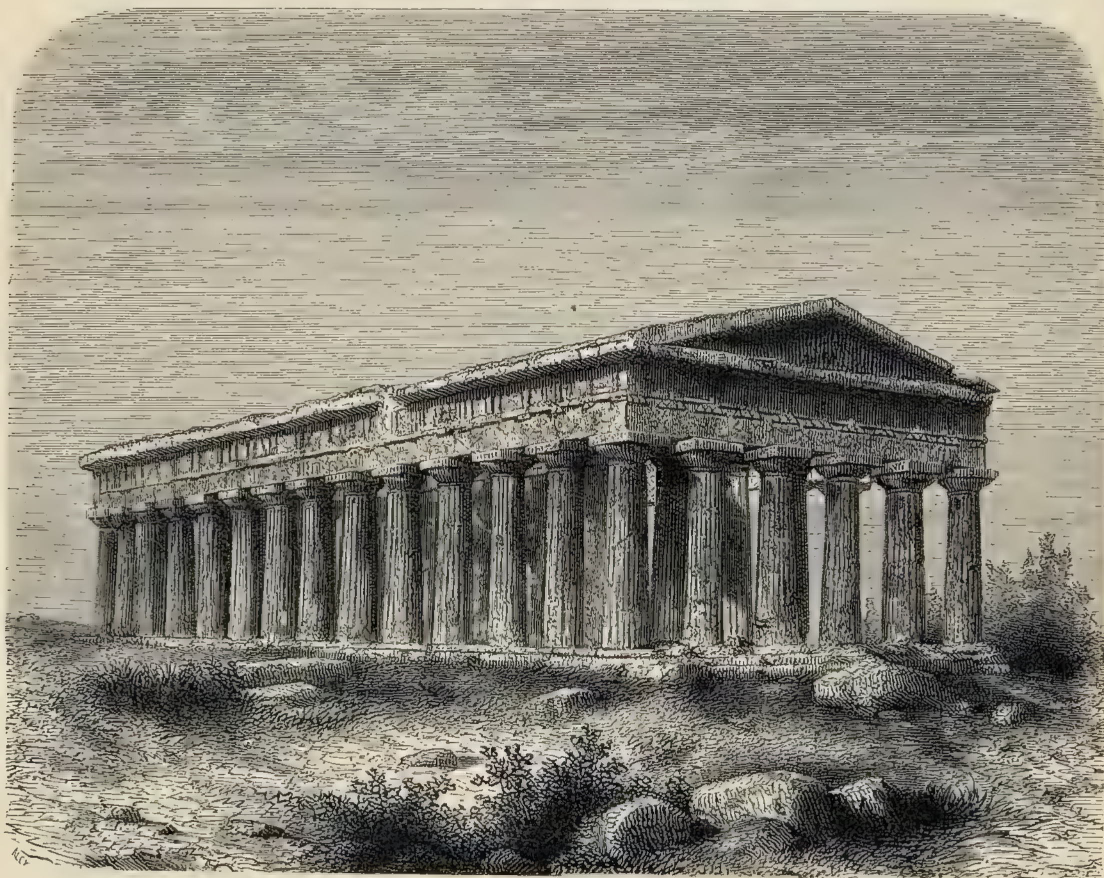


Рис. 151. Образецъ дорическаго стиля. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ.

чами во избѣжаніе трещинъ и для приданія большей упругости постройкѣ. Архитекторы только скопировали деревянный оригиналъ. Всякое предположеніе о самобытной безпричинной формѣ скорѣе запутаетъ, чѣмъ разъяснитъ дѣло *). Непосред-

*) Извѣстный художественный критикъ и знатокъ искусствъ Віоле-Ле-Дюкъ положительно отрицаетъ происхожденіе каменной эллинской постройки отъ деревянной. Онъ признаётъ, что индійцы, ассиріяне и персы могли брать прообразами деревянныя зданія, но западные греки—нѣтъ. «Такое предположеніе равняется отрицанію ихъ геніальности»,—говоритъ онъ. Въ такомъ случаѣ приходится предположить, что геніальность—откровеніе свыше, которое не нуждается ни въ какой внѣшней подготовкѣ. Подобныя разсужденія сразу натолкнутъ мысль на абсурды, которыхъ не побѣдить никакой логикой.

ЗОДЧЕСТВО ЭЛЛАДЫ. Дорическій ордеръ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

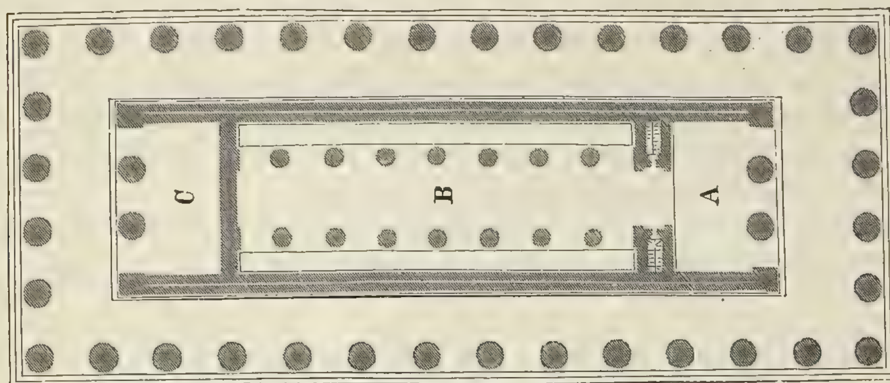


Рис. 152. Периптеросъ. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ.

ственно надъ абакой лежитъ нижняя часть антаблемента—архитравъ (ἐπιστύλιον)—массивная балка, совершенно гладкая, изрѣдка только покрытая украшеніями въ видѣ ряда кружочковъ. Поясокъ (ταινία) раздѣляетъ фризъ отъ архитрава. На балку-архитравъ въ деревянной постройкѣ клались поперечныя балки, которыя въ камнѣ выразились *триглифами* (τριγλυφος)—квадратными выступами, при отношеніи высоты къ ширинѣ, какъ 5 къ 3, съ тремя канеллюрами. Пространства между триглифами—метопы (μετόπη) были, вѣроятно, не болѣе, какъ ставни для отверстій, образованныхъ триглифами. Они покрывались рельефами (ζωοφόρος), изображавшими сосуды и вооруженія, которые, быть-можетъ, ставились дѣйствительно въ открытыхъ окнахъ для украшенія.

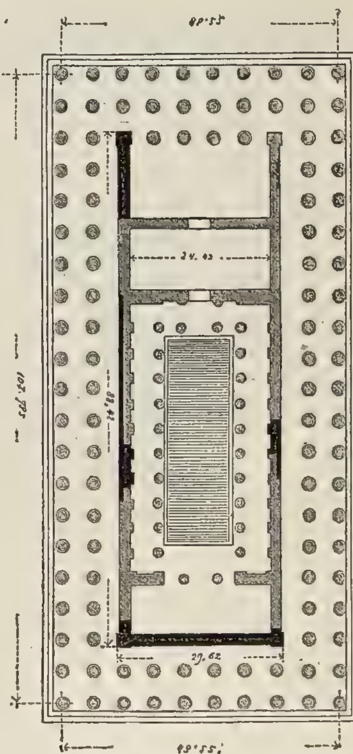


Рис. 153. Диптеросъ. Храмъ Аполлона въ Милетѣ.

Фризъ вѣнчается карнизомъ, состоящимъ изъ балки, съ исподней стороны срѣзанной откосомъ, на которомъ помѣщаются, соотвѣтственно триглифамъ и метопамъ, дощечки съ пуговками, или *каплями*. Надъ балкой идетъ верхній брусъ (иногда гусекъ), на который опирается фронтонъ. Въ брусѣ продѣлывались отверстія, украшенныя львиными головами, для стока дождевой воды. Фронтонъ украшался барельефами, а на вершинѣ его и по концамъ нерѣдко ставили и фигуры (ἀκρωτήρια). Все это пестро раскрашивалось, какъ показано на таблицѣ III, наглядно передающей впечатлѣніе ордера.

Продолжая въ простомъ четыреугольномъ храмѣ боковыя стѣны, крышу и подпирая ее колоннами, строители получили предхраміе (πρόναος). Различныя изображенія божествъ и приношенія, накоплявшіяся въ пронаосѣ, заставили расширить помѣщеніе. Тогда, оставивъ стѣны, выдвинули впередъ только фронтонъ, оперевъ его

на четыре колонны, отчего образовался открытый пронаосъ. Такая постройка носитъ названіе prostylos. Симметрично увеличенная задняя сторона храма дала новый храмовый типъ amphiprostylos. Затѣмъ колонны окружили все зданіе и образовали храмъ—peripteros. Двойной рядъ колоннъ давалъ храму названіе—dipteros. Если колонны стояли только по одной у входа, а боковыя стѣны были глухія, такой храмъ назывался храмомъ въ пилястрахъ—templum in antis.

Общій законъ постановки колоннъ былъ таковъ. Число ихъ у входа въ храмъ удваивалось для бокового фасада, и прибавлялась еще одна лишняя. То-есть, если у

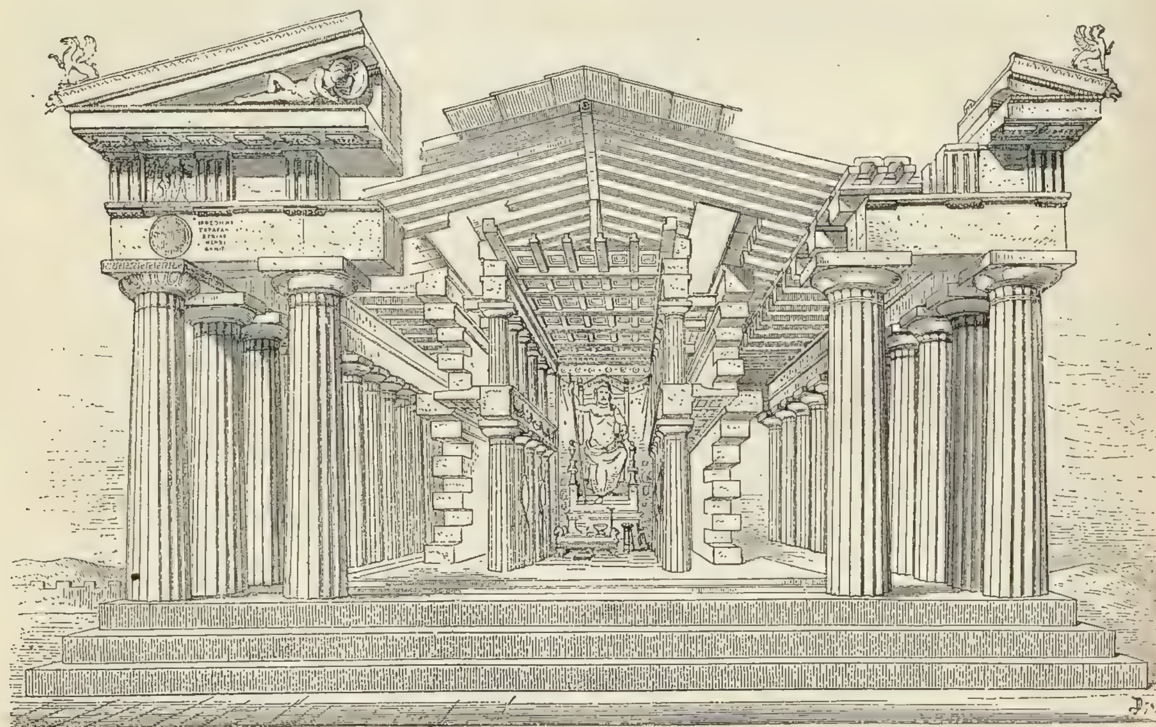


Рис. 154. Разрѣзъ дорическаго храма.

фронтона было шесть колоннъ,—по бокамъ ихъ было тринадцать. Разстояніе между колоннами, междустолпіе (intercolumnium), равнялось $1^1/_4$—$1^1/_2$ діаметру нижняго основанія колонны.

Всѣ дорическіе храмы были невелики и темноваты,—такъ какъ народныя жертвоприношенія совершались передъ храмомъ. Иные изыскатели утверждають, что снаружи они обшивались деревомъ. Храмъ Діаны Эфесской оттого будто бы и сгорѣлъ, что былъ облицованъ кедровымъ деревомъ. Несомнѣнно то̀, что каменныя зданія расписывались греками въ яркіе цвѣта, преимущественно въ красный и голубой. Тщетно было бы искать въ дорическомъ храмѣ рѣзко-установленныхъ педантическихъ традицій. Полная свобода творчества здѣсь царила во всей красѣ. Каждая постройка, хотя бы и симметричная, имѣетъ свой индивидуальный характеръ. Найти опредѣлен-

ный цифровой законъ этихъ построекъ невозможно—остается только удивляться безконечному разнообразію творчества грековъ и въ то же время благородству чувствъ, нигдѣ не переходящему черезъ мѣрку строго-намѣченнаго стиля. Рисунокъ 154 показываетъ наглядно самый структивный пріемъ зодчихъ дорическаго періода античнаго искусства *).

Ядромъ храма служитъ святилище, центромъ котораго, въ свою очередь, является идолъ, или предметъ, долженствующій олицетворить данное божество. Еще до появле-

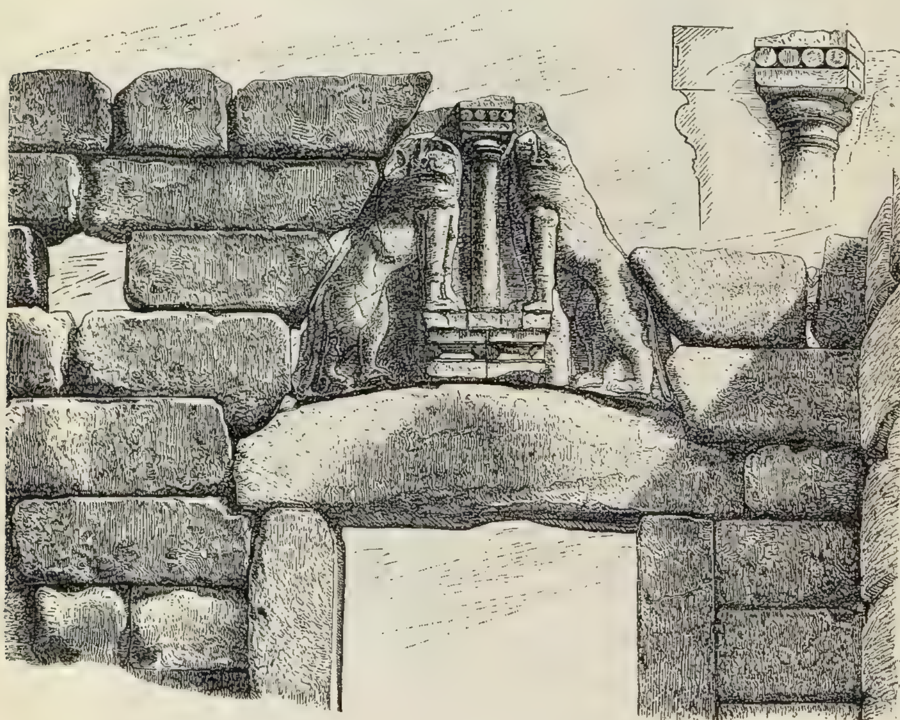


Рис. 155. Львиныя ворота въ Микенахъ.

нія идоловъ, въ разныхъ мѣстахъ Эллады чтили камни, обрубки дерева, доски, грубыя колонны,—представляя себѣ, что два сплоченныхъ чурбана изображаютъ близнецовъ Ка̀стора и По̀ллукса, что въ Дельфахъ есть камень, которымъ подавился Хро-

*) Изъ храмовъ дорическаго стиля слѣдуетъ отмѣтить:

Храмы Пестума и Джирдженти—гдѣ они еще не повалились. Въ Селинунтѣ и Сиракузахъ время сбросило ихъ величавый остовъ на землю. Они имѣютъ передній портикъ одинъ, не имѣя парнаго сзади. Entasis выраженъ очень рѣзко. Еще нѣтъ сжатости промежутковъ между крайними колоннами; эхинъ выдается впередъ; фризъ съ триглифами у̀же архитрава.

Пестумскій храмъ имѣетъ на передней сторонѣ нечетное число число колоннъ—9, а по бокамъ—по 18. По оси зданія, проходящей черезъ пятую колонну, оно раздѣлено внутри колоннами на два наоса. Насчетъ времени его происхожденія спеціалисты расходятся, но обыкновенно принято его относить къ половинѣ VI в. до Р. Х.

Затѣмъ можно отмѣтить дорическіе храмы въ Сиракузахъ, храмъ Феба на островѣ Ортигіи, храмъ на Корфу. Самымъ древнимъ храмомъ считаютъ Коринѳскій. Капители его далеко выда-

носъ, проглотивъ его вмѣсто Зевса, — и выплюнулъ обратно. Впослѣдствіи у этихъ безобразныхъ обрубковъ появились не менѣе безобразныя головы и плечи, затѣмъ руки и торсъ. Такимъ образомъ постепенно являлись деревянные идолы (ξόανα). Впо-

Рис. 156. Архаическій рельефъ, найденный близъ Спарты. Берлинскій музей.

слѣдствіи, когда античное искусство достигло высшей точки своего развитія, народъ все-таки остался вѣренъ своимъ старозавѣтнымъ идеаламъ, хотя и отдавалъ должную

ются надъ фустами колоннъ. Каждая колонна о двадцати канеллюрахъ. По окружности 6 × 15 колоннъ.

Карнизы фронтона и боковъ храма расцвѣчались терракотовой облицовкой. Расписывались они лаковой черной и красной краской по блѣдному фону.

Не такъ давно ученые установили еще одинъ ордеръ колоннъ — *эолическій*, бывшій современникомъ дорическаго. Нѣтъ никакого резона утверждать, что стиля такого не было, только потому, что до насъ онъ не дошелъ во всемъ его объемѣ.

Капитель эолической колонны имѣетъ восточную форму. Фустъ тонокъ и сверху окруженъ поясомъ листьевъ. По бокамъ капители волюты — вродѣ ассирійскихъ. Во всемъ ордерѣ нѣтъ спокойнаго благородства Эллады и стилизація орнамента не разработана. Но весьма возможно, что одно время Востокъ, въ силу моды, сталъ врываться въ плавное теченіе эллинскаго искусства.

дань справедливости красотѣ новыхъ изображеній. Облеченныя въ одежды и украшенія, эти деревянныя статуи должны были возбуждать въ черни невольное благоговѣніе своимъ получеловѣческимъ видомъ. Въ католической церкви, гдѣ пластическія изображенія не воспрещены, народъ съ особымъ почтеніемъ относится къ статуямъ, обвѣшаннымъ амулетами, чтя ихъ наравнѣ съ иконами, если не больше.

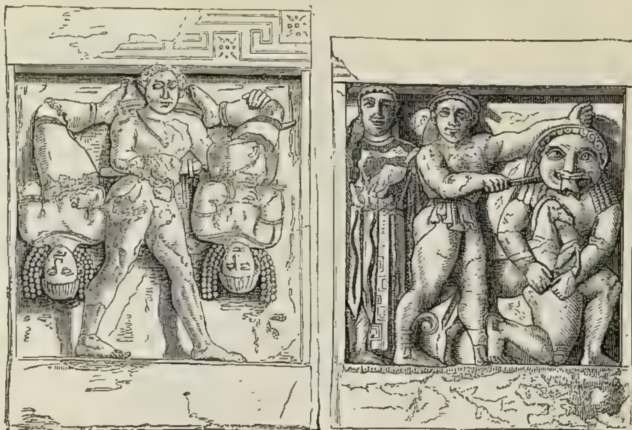


Рис. 157—158. Метопы Селинунта въ Палермо.

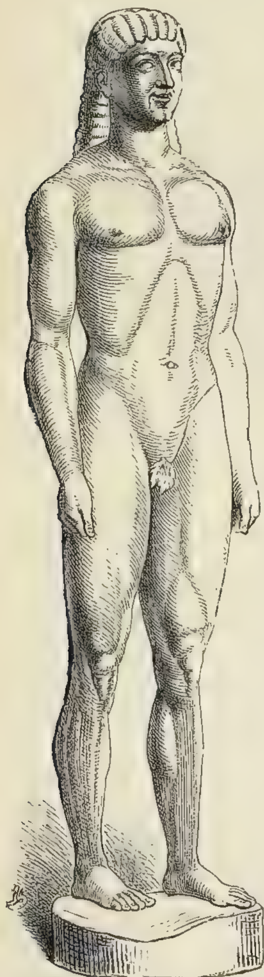


Рис. 159. Аполлонъ Тенейскій. Мюнхенская галлерея.

Выше было сказано, что древнѣйшимъ скульптурнымъ произведеніемъ Эллады считаются львиныя ворота въ Микенахъ (см. рис. 155). Вообще же основателями ваянія называютъ Дедала и Дибутада. Миѳъ приписываетъ изобрѣтеніе деревянныхъ статуй—Дедалу, строителю критскаго лабиринта. Дедалъ несомнѣнно олицетвореніе искуснаго мастера—имя нарицательное. Δαιδάλλειν—значитъ: искусно работать; δαιδαλευτήρ—художникъ. Не менѣе фантастическое сказаніе передаетъ, что въ Коринѳѣ жилъ горшечникъ Дибутадъ, котораго считали родоначальникомъ рельефа по слѣдующему случаю. Возлюбленный его дочери, Коры, долженъ былъ съ нею разстаться. На прощанье Кора нарисовала углемъ на стѣнѣ контурную тѣнь профиля своего милаго. Дибутадъ наложилъ на рисунокъ глины и пережегъ его. Павзаній свидѣтельствуетъ, что видѣлъ въ Коринѳѣ эту работу. Отъ барельефа до горельефа остался уже одинъ шагъ.

Одновременно стали появляться и металлическія изображенія: великолѣпная храмовая утварь, сосуды. Писатели упоминаютъ о бронзовыхъ кумирахъ Зевса и Аполлона,—въ видѣ столбовъ съ головами и зачатками рукъ. Преданіе называетъ нѣсколько славныхъ именъ литейщиковъ, золотыхъ дѣлъ мастеровъ, паяльщиковъ—Рёка, Ѳеодора, Эмаліара, но, не имѣя возможности останавливаться на нихъ, мы будемъ отмѣчать только крупнѣйшихъ представителей пластическаго искусства.

До насъ дошли кой-какіе памятники отъ этого староза-

Рис. 160. Средняя группа западнаго фронтона храма Аѳины въ Эгинѣ. Мюнхенская Глиптотека.

вѣтнаго искусства, въ которомъ еще сильно чувствуется вліяніе Востока. На барельефахъ такъ-называемыхъ селинунтскихъ метоповъ, въ изображеніяхъ Геракла, несущаго связанныхъ керкоповъ, и Персея съ Медузой, еще явно замѣтна приземистость ассирійскихъ фигуръ (см. рис. 157 и 158). Волосы по-азіатски подвиты въ симметрическіе локончики, на губахъ ползаетъ глуповатая, растерянная улыбка. Къ этому же періоду пластики принадлежитъ статуя, извѣстная подъ именемъ Аполлона Тенейскаго,—вѣрнѣе, портретъ какого-нибудь бойца-побѣдителя на народныхъ играхъ (см. рис. 159). Хотя Тенейскій Аполлонъ нѣсколько развязнѣе египетскихъ статуй, но всетаки имѣетъ слишкомъ фрунтовой характеръ. Грудь выпячена впередъ до опухлости, лицо представляетъ совершенную маску. Головной уборъ напоминаетъ египетскій; лѣвая нога нѣсколько подалась впередъ, хотя грузъ тѣла все же распредѣленъ равномѣрно на обѣ ноги. Но въ то же время во всемъ чувствуется пропорція и легкость—предвозвѣстники будущаго развитія.

Чистымъ Востокомъ отзываетъ и рельефъ на рис. 156.

Самую полную картину архаической техники даютъ такъ-называемые эгинскіе фронтоны, остатки которыхъ, реставрированные Торвальдсеномъ, хранятся въ Мюнхенскомъ музеѣ. На островѣ Эгинѣ былъ храмъ Аѳины, оба фронтона котораго были украшены тожественными группами, изображающими эпизоды изъ троянскихъ битвъ. Творцами этихъ группъ называютъ Каллона или Каллителя и Онатаса (см. рис. 160).

Рис. 161. Архаическая статуя Артемиды.
Неаполитанскій музей.

Эпизодъ изображаетъ схватку троянцевъ съ греками надъ тѣломъ павшаго Ахиллеса или Патрокла *). По серединѣ стоитъ Аѳина-Паллада, прикрывая щитомъ

*) Въ скульптурномъ музеѣ Академіи Художествъ есть полная гипсовая копія этого фронтона

ахейцевъ. Она ухмыляется той же юродивой улыбкой, которой запечатлѣны почти всѣ египетскія работы. Стоитъ она en face; но колѣни и ступни ея вывернуты вбокъ. Складки туники чисто архаическія—правильно-симметричны до невозможности. Прочія фигуры удачнѣе. Движеніе воиновъ, несмотря на сокращенную пропорцію, выработано съ глубокимъ знаніемъ тѣла, хотя полной свободы еще нѣтъ.

Идіотическая улыбка не миновала и умирающаго героя; безпомощное, хотя слабѣющее движеніе предсмертныхъ его мукъ выражено съ глубокимъ чувствомъ.

Рис. 162. Орфей и Эвридика. Образецъ античнаго барельефа. Изъ Неаполитанскаго музея.

Къ числу архаическихъ образцовъ ваянія принадлежитъ и Артемида, изображенная на рисункѣ 161 и находящаяся въ Неаполитанскомъ музеѣ.

Такимъ образомъ было положено начало великой пластики. Ясное, спокойное, ничѣмъ не затуманенное міровоззрѣніе грека создало такую же чистую и ясную скульптуру. Онъ овладѣлъ формой такъ, что ни до него ни послѣ него соперниковъ ему не нашлось.

Тэнъ въ своихъ „Лекціяхъ эстетики“ объясняетъ простоту формы эллинскаго искусства физическимъ строемъ края. Грекъ не поражался, подобно египтянину, безконечнымъ песчанымъ океаномъ Сахары, безконечно-огромнымъ Ниломъ; его воображенія не подавляли, какъ въ Индіи, массы Гималайскихъ горъ—или сухая плоскость Каспійскаго прибрежья, подобно Персіи. Нѣтъ,—вокругъ него было все такъ свѣтло, свѣжо, чисто, понятно и просто. Небольшія округлыя горы, рощи, разросшіяся у ихъ подошвы, море, испещренное островами, такъ близко лежащими одинъ къ другому, что трудно найти пунктъ, гдѣ бы далекая земля не виднѣлась на горизонтѣ; крохотныя рѣчки—почти ручьи; взглядъ охватываетъ вполнѣ каждую форму, не теряется; отсюда выработка опредѣленныхъ, точныхъ понятій. Любое изъ государствъ Эллады равнялось нашему

Рис. 163. Реставрированный видъ Акрополя. Проектъ Тирша.

уѣзду,—а вся Грецiя была меньше иной губернiи. Граждане знали въ своемъ государствѣ всѣхъ въ лицо. Съ городской цитадели можно было окинуть взглядомъ все государство. Городъ, пригородъ, фермы, поселки—вотъ и все. Тумана здѣсь никогда не бываетъ, даже дождя почти нѣтъ. Жаръ умѣренъ близостью моря. Вокругъ вѣчное лѣто; маслины, померанцы, лимоны, кипарисы, виноградъ—доставляютъ постоянную даровую пищу жителю. Онъ не „печальный пасынокъ природы", а скорѣе ея равноправный братъ. Ему не нужно изобрѣтать теплыхъ одеждъ и жилищъ, мостовыхъ, тротуаровъ—грязи тутъ не бываетъ. Ему не нужно строить театра, потому что сидѣть въ немъ душно, а на террасѣ горы сидѣть такъ хорошо и прохладно. Помѣстить въ центрѣ террасы сцену—и дѣло кончено.

Миніатюрность природы, точное впечатлѣніе мелкихъ контуровъ выработали въ эллинѣ удивительную впечатлительность для воспринятія самыхъ мелочныхъ деталей, изъ которыхъ составляются массы. Доступность формы и отвращеніе отъ всего колоссальнаго подсказали ему строить маленькіе храмики и ваять боговъ въ естественную величину человѣка. Красота, свѣжесть и яркость всего окружающаго заставили его до того сродниться съ этой красотой, что всякое отступленіе отъ послѣдней принималось за аномалію, за исключительное явленіе, недостойное обобщенныхъ идеаловъ искусства. Отсюда характерная черта—отсутствіе безобразныхъ формъ въ эллинскомъ искусствѣ. Простота и красота идутъ до такой степени рука-объ-руку въ классическомъ мірѣ, что съ ними едва ли можетъ состязаться любое изъ позднѣйшихъ геніальныхъ произведеній искусства. Что̀ можетъ стать вровень съ Гомеромъ и его стилемъ? Развѣ величайшіе наши поэты не покажутся предъ нимъ напыщенными, дѣланными—съ ихъ типами и образами? Дала ли любая литература болѣе свѣжій, свѣтлый образъ женщины, чѣмъ Пенелопа? Что̀ можетъ быть по благородству формъ выше Милосской Афродиты? Какая простота можетъ превзойти незамѣтно для глаза упруго-выгнутую линію Парѳенона?.. Въ простомъ античномъ барельефѣ сколько граціи и прелести!

Все это непосредственно вылилось изъ цѣлой массы совокупныхъ условій — и не могло быть примѣнено на иной почвѣ, кромѣ Греціи. Для насъ, напримѣръ, невозможно представить каѳедральный соборъ небольшого размѣра, потому что для насъ храмъ—вмѣстилище молящихся. Греческій храмъ—вмѣстилище божества, потому онъ и не нуждается въ большомъ масштабѣ. Онъ не нуждается ни въ какихъ пристройкахъ и приспособленіяхъ. И этотъ малый размѣръ далъ грекамъ возможность изучить самыя сокровеннѣйшія тайныя требованія глаза: найти энтазисъ въ колоннахъ, наклонить кнутри вертикальныя линіи и пр. Мы, несмотря на огромное совершенство науки и техники, рѣшительно неспособны къ этому. Самый способъ воспроизведенія былъ таковъ, о которомъ мы теперь не смѣемъ и думать. Наши новѣйшія постройки чинятся постоянно. Храмы Пестума стоятъ двадцать три столѣтія: ихъ постройка такова, что время не расторгаетъ, а сплачиваетъ массы тѣмъ плотнѣе, чѣмъ онѣ дольше стоятъ. Внутренній строй замысла превосходно выраженъ во внѣшности: наружная облицовка стоитъ въ полномъ ритмѣ съ внутреннимъ планомъ. Тяжесть матеріала, такъ грузно сказавшаяся въ египетскомъ зодчествѣ, совершенно отсутствуетъ у греческаго архитектора: до того граціозно и легко его зданіе.

Тэнъ сравниваетъ его съ тѣломъ хорошо выдрессированнаго гимнаста-атлета. Грекъ раскрашивалъ свои зданія въ самые веселые, яркіе цвѣта: сурикомъ, синькой, блѣдной охрой, зеленью; онъ золотилъ акротеріи и львиныя головы водостоковъ для того, чтобы улыбающійся веселый стиль шелъ въ одинъ аккордъ съ ликующей солнечной природой *).

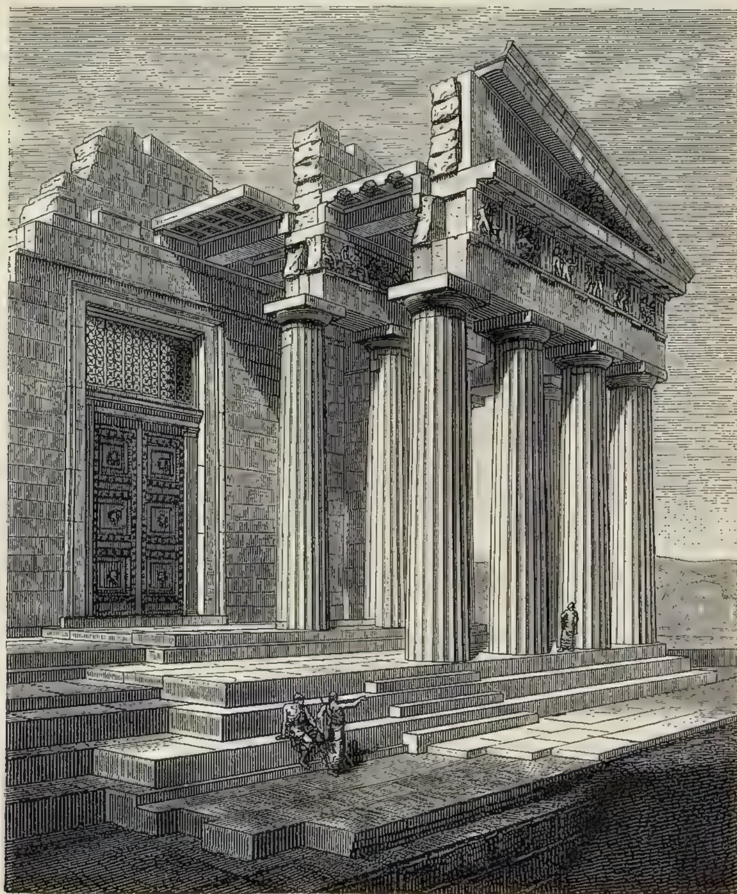


Рис. 164. Сѣверо-западный уголъ Пароенона. Рисунокъ показываетъ систему постройки.

Строй жизни велъ грека такъ, что его художнику давался превосходный матеріалъ для пластичныхъ изображеній. Воззрѣнія грека на идеальную человѣческую личность можно приравнять, по мѣткому замѣчанію французскаго критика, къ идеалу

*) Вообще нельзя не отмѣтить, что грація эллинскаго искусства заключается въ тончайшемъ пониманіи формъ и линій. Всѣ подражанія эллинскимъ формамъ кажутся грубыми именно потому, что ихъ копировали въ истинномъ значеніи этого слова—прямолинейно. Между тѣмъ грекъ не признавалъ прямой линіи. Его паперть храма имѣетъ нѣкоторую упругость—какъ будто бока слегка сжали ступени. Колонны, имѣя припухлость, въ то же время стояли не вертикально, а съ легкимъ наклономъ къ центру зданія. Кромѣ того, всѣ балки храмовъ имѣютъ курнатуру —то-есть утолщеніе. Триглифы размѣщались не въ точной математической пропорціи по отношенію колоннъ, а въ углахъ храма смѣщались съ колонной оси. Болѣе того, даже промежутки между колоннами были

заводскаго жеребца. Аристотель, рисуя блестящую будущность юношѣ, говоритъ: „и будешь ты съ полною грудью, бѣлой кожей, широкими плечами, развитыми ногами,

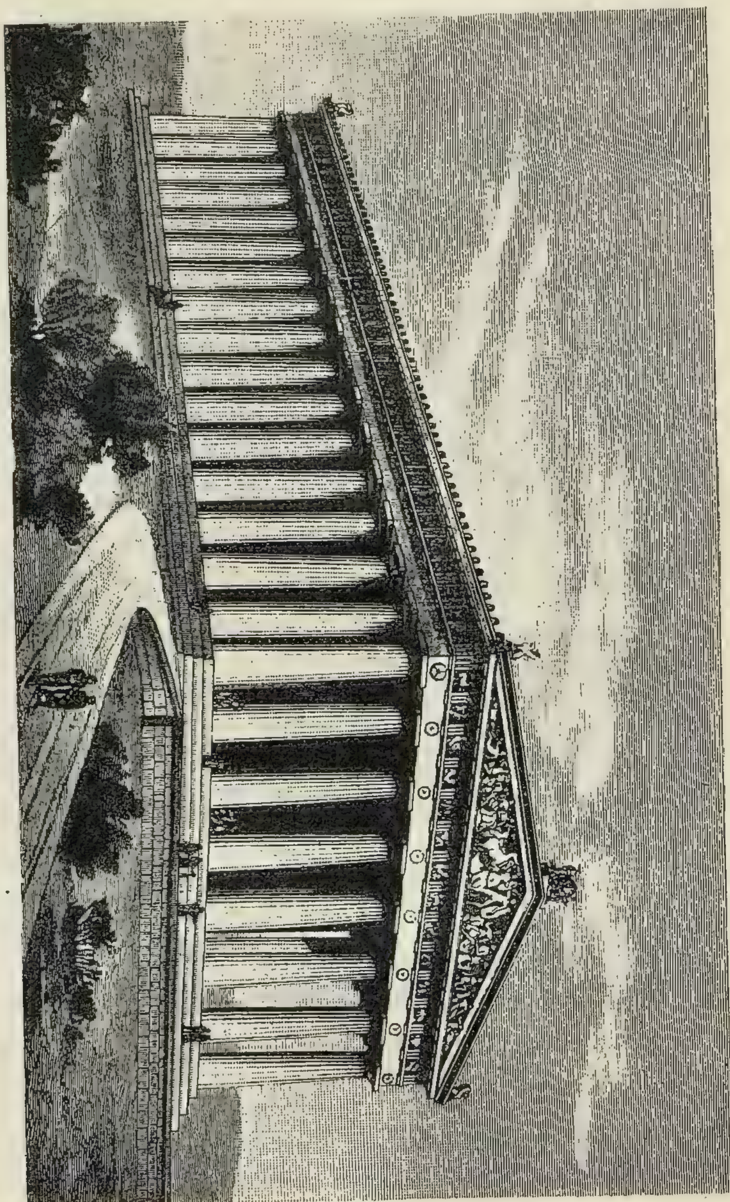


Рис. 165. Пареенонъ съ запада.

въ вѣнкѣ изъ цвѣтущихъ тростниковъ гулять по священнымъ рощамъ, вдыхая въ себя ароматъ травъ и распускающихся тополей". Живое тѣло, способное на всякое

разные, и сокращеніе ихъ какъ бы закругляетъ фасадъ, обманывая перспективное впечатлѣніе глаза. Такимъ образомъ совокупность всѣхъ частей зданія, всѣхъ линій и формъ — представляетъ одинъ пѣвучій гармоническій аккордъ,—и дорическій храмъ является совершеннѣйшимъ созданіемъ зодчества всѣхъ вѣковъ и народовъ.

мускульное дѣло, греки ставили выше всего. Отсутствіе одеждъ никого не смущало. Ко всему относились слишкомъ просто для того, чтобы стыдиться чего бы то ни было. И въ то же время, конечно, цѣломудріе отъ этого не проигрывало. Если религіозный культъ предписывалъ дѣвушкамъ носить въ священныхъ процессіяхъ эмблематическія изображенія, которыя на нашъ взглядъ представляются верхомъ цинизма,—то понятно, что нагота не могла считаться предосудительною.

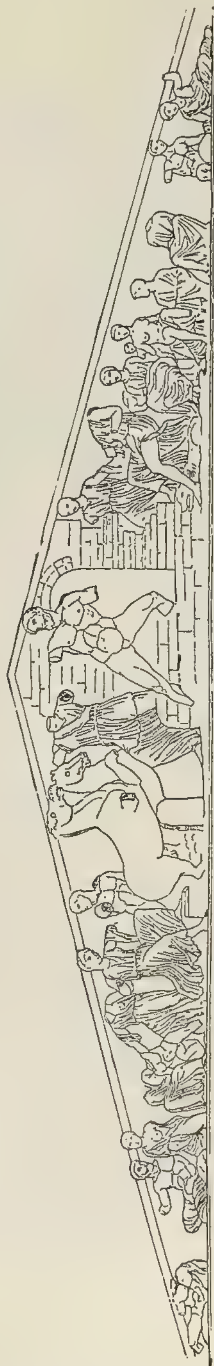


Рис. 166. Западный фронтонъ Парѳенона. По рисунку Каррел.

Рис. 167. Восточный фронтонъ Парѳенона. По рисунку Каррея.

Спарта дала новую породу людей: эластичныхъ, могучихъ героевъ. Несомнѣнно, что битва спартанцевъ представляла картину поистинѣ титаническую. Да иначе и быть не могло тамъ, гдѣ воинъ подготовлялся къ своему дѣлу съ самаго момента рожденія. Слабый ребенокъ, или родившійся съ какимъ-нибудь физическимъ недостаткомъ—убивались немедленно. Едва мальчикъ подросъ — онъ уже подвергнутъ самымъ тяжелымъ испытаніямъ. Онъ спитъ на непокрытомъ сухомъ тростникѣ, ѣстъ кое-какъ, урывками; каждый день купается въ холодныхъ какъ ледъ ручьяхъ, ходитъ и лѣто и зиму босой, прикрытый однимъ плащомъ. Если ребенокъ голоденъ, онъ крадетъ съѣстные припасы въ сосѣднемъ поселкѣ, — и его за это хвалятъ старшіе: будущій воинъ долженъ быть мародеромъ. По ночамъ юноши дѣлаютъ засады на дорогахъ и убиваютъ запоздавшихъ рабовъ. И никто не въ претензіи: долженъ же юноша привыкнуть къ крови и убійству. Но вотъ онъ выростаетъ. Онъ только воинъ: ни земледѣльца ни семьянина не существуетъ. Женившись, онъ только ночь отдаетъ женѣ: день у него на площади и въ школѣ. Община такъ сплочена, что взаимная ссуда обращается въ право, — и товарищи ссужаютъ другъ друга всѣмъ, что имѣютъ: идеалъ государственнаго строя поглощаетъ совершенно семью.

Дѣвушки тоже подготовляются быть здоровыми матерями съ помощью безпрерывныхъ гимнастическихъ упражненій. Онѣ дѣлаютъ прыжки, какъ лани, въ быстротѣ бѣга споря съ конемъ. Совсѣмъ нагія, въ короткихъ туникахъ, онѣ мечутъ копье и

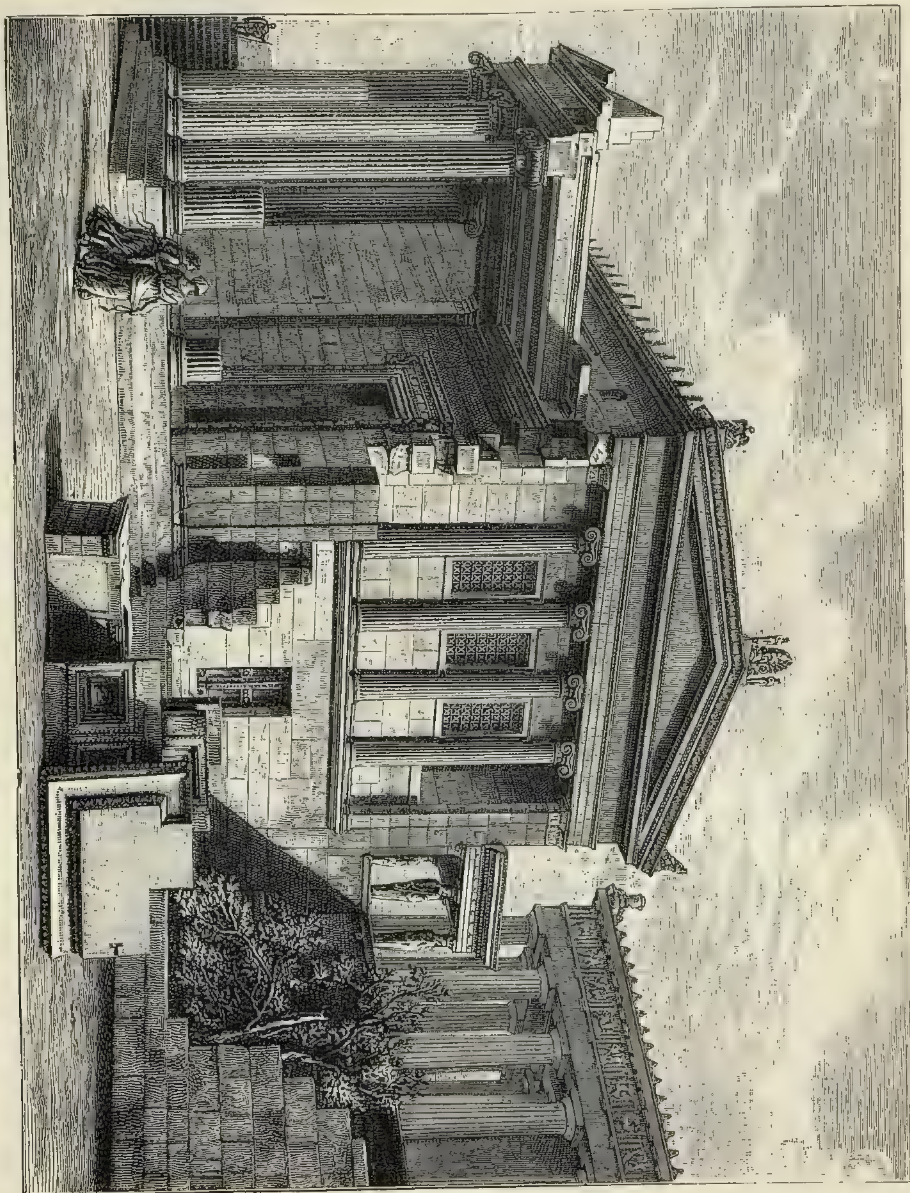


Рис. 168. Храмъ Эрехтея съ сѣверо-запада. Реставрація Нимана.

дискъ въ своихъ гимназіяхъ. По закону, онѣ вступаютъ въ бракъ въ строго-опредѣленный возрастъ,—и даже самый моментъ и обстоятельства, благопріятныя зарожденію, были установлены закономъ. Понятно, что при такомъ воспитаніи являлась новая усовершенствованная порода. Законъ „полового подбора“ впервые (а быть-можетъ, и единственный разъ) былъ примѣненъ человѣчествомъ съ успѣхомъ въ

Спартѣ. И недаромъ Ксенофонтъ говоритъ, что спартанцы не только самый здоровый, но и самый красивый изъ народовъ Греціи.

Когда на Грецію обрушились знаменитые «Tres Persarum in Graeccs expeditiones» (три персидскихъ похода), столица аѳинянъ была выжжена, храмы разграблены. Но, какъ и всегда въ подобныхъ случаяхъ, пожаръ „способствовалъ украшенію“ города. Ѳемистоклъ возстановилъ стѣну, соединяющую Аѳины съ Пиреемъ, Кимонъ заложилъ храмъ Тезея, Периклъ построилъ Парѳенонъ и Пропилеи. Возникъ Акрополь въ такой небывалой, чудесной красотѣ, что двадцать вѣковъ, отдѣляющихъ насъ отъ него, исчезаютъ безслѣдно: мы такъ же ясно, свѣжо, какъ и тогдашній эллинъ, чувствуемъ его поражающую прелесть. Здѣсь послѣднее слово, вѣнецъ дорики — и пышный первый цвѣтъ іоническаго стиля.

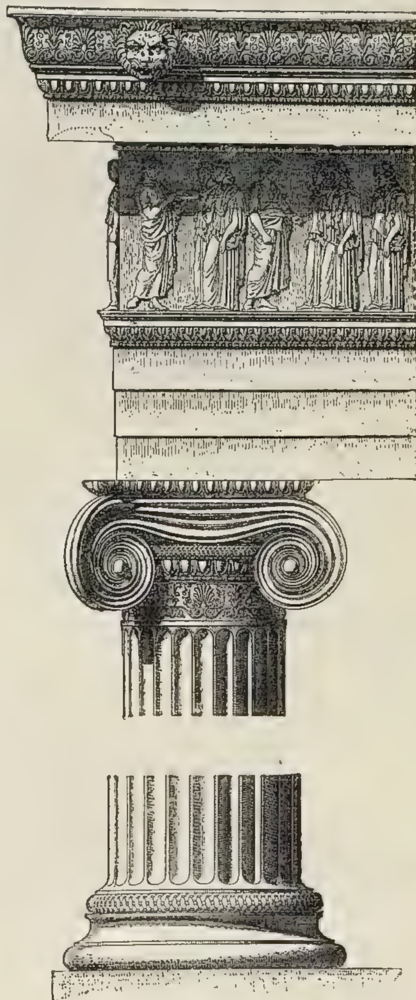


Рис. 169. Іоническій ордеръ.

Главное фронтальное зданіе Акрополя былъ Парѳенонъ—дорическій периптеръ, построенный Ихтиномъ и Калликратомъ. Здѣсь тяжелая дорика явилась въ наиболѣе пріятной и легкой формѣ. Колонны были нѣсколько тоньше и стройнѣе, контуръ эхина упругъ и пріятенъ. Метопы были украшены рельефными битвами центавровъ (см. рис. 173 и 174). По архитраву шелъ рядъ металлическихъ вѣнковъ; фризъ внутренней стѣны былъ украшенъ превосходными барельефами. На фронтонахъ были дивныя скульптурныя группы. Мраморный храмъ, расписанный и позолоченный, разграбленный сперва римлянами, потомъ фанатиками-христіанами, испытавшій набѣги крестоносцевъ, венеціанцевъ и турокъ, все еще прочно стоялъ до 1762 года, когда взрывъ порохового погреба повредилъ это дивное зданіе. По счастію, за пятнадцать лѣтъ до взрыва, французскій живописецъ Каррей сдѣлалъ кой-какіе, хотя и очень плоховатые, рисунки деталей Парѳенона. По его наброскамъ, находящимся въ Парижской публичной библіотекѣ, мы можемъ до извѣстной степени реставрировать раздробленныя группы фронтонныхъ барельефовъ и составить себѣ нѣкоторое представленіе о томъ, какое получалось впечатлѣніе въ общемъ. На одномъ изъ фронтоновъ было изображено рожденіе Аѳины, на другомъ—споръ ея съ Посейдономъ, работы Алкамена и Агоракрита. Но объ этихъ изваяніяхъ мы поговоримъ подробно ниже. Въ общемъ Парѳенонъ — идеалъ греческаго храма.

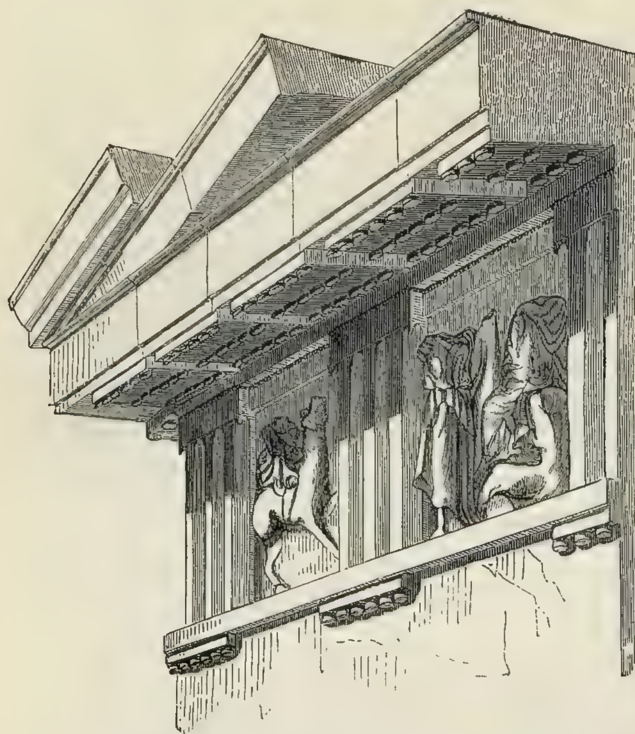


Рис. 170. Карнизъ, фризъ и архитравъ іоническаго ордера.

Въ немъ именно соблюдена та чудесная кривизна линій, о которыхъ уже говорено выше. Колонны поставлены не вертикально, но съ легкимъ наклономъ внутрь, — не то для бо̀льшей устойчивости зданія, не то для тонкаго, едва уловимаго эффекта перспективы.

Іоническій стиль сказывается и въ другомъ, болѣе раннемъ сооруженіи Акрополя — храмѣ Тезея. Тоже периптеральный храмъ дорійской формы, онъ уже полонъ іонійской мягкости и украшенъ скульптурными фризами. По счастію, обращенный первыми христіанами въ храмъ св. Георгія, онъ отлично сохранился и до сей поры; сохранился настолько, что теперь въ немъ помѣщается музей эллинской древности. Но, конечно, во времена Перикла красота этого храма меркла передъ Парѳенономъ.

Доступный съ одной западной стороны, Акрополь долженъ былъ имѣть удобный

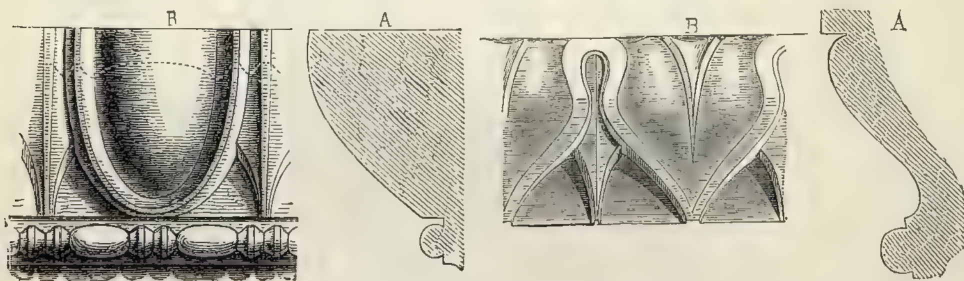


Рис. 171 и 172. Детали іоническаго ордера. A) профиль и B) фасъ.

всходъ, хорошо защищенный на случай нападенія непріятелей. Поэтому при Периклѣ, послѣ сооруженія Парѳенона, приступили къ сооруженію Пропилеевъ. Широкій вестибюль съ дорійскимъ портикомъ велъ на площадку съ дорическими и іоническими колоннами, съ легкими крыльями колоннадъ по бокамъ. Черезъ Пропилеи выходили къ Парѳенону,—такъ какъ внутренній портикъ Пропилеевъ былъ обращенъ фасадомъ къ храму богини; это имѣло значеніе въ виду торжественныхъ шествій въ

честь покровительницы города въ праздникъ Панаѳиней. Соединеніе дорическаго элемента съ іоническимъ здѣсь въ высшей степени просто и характерно. Взаимное соотношеніе сохранено вполнѣ, и эстетическое чувство нисколько не оскорбляется чередованіемъ ордеровъ. Никакихъ барельефовъ не было на Пропилеяхъ, только по бокамъ главнаго входа стояли колоссальныя конныя статуи. Наконецъ, четвертая замѣчательная постройка Акрополя былъ храмъ Эрехѳея, гдѣ іоиійскій стиль явился въ полномъ блескѣ (см. рис. 168). Прежде чѣмъ мы перейдемъ къ описанію этого храма, надо выяснить отличительныя черты іоническаго ордера.

Главнѣйшая отличительная черта іоническаго ордера отъ дорическаго—это *база* колонны. Начинаясь четыреугольнымъ плинтомъ, она переходитъ въ желобки и кольца, оканчиваясь закругленнымъ торусомъ, на которомъ упирается фустъ или стволъ. Фустъ, поднимаясь на высоту $8^1/_2$—$9^1/_2$ діаметровъ своего основанія, изжолобленъ 24-мя канеллюрами и вѣнчается капителью, плотно его придавившею и отдѣленною отъ него узкимъ пояскомъ съ яйцевиднымъ орнаментомъ. Капитель состоитъ изъ плоской подушки съ орнаментомъ и двумя завитками-волютами, намекающими на восточное происхожденіе стиля. Антаблементъ соединяется съ капителью богатой подушкой. Вообще орнаментъ играетъ въ іоникѣ большую роль и, покрывая каждый поясокъ, служитъ раздѣльной линіей фриза, карниза и архитрава; онъ богато заканчиваетъ верхній выступъ и своей благородной простотой сообщаетъ всему стилю какой-то воздушный характеръ. Прилагаемые рисунки и особенно раскрашенная таблица (IV) даютъ ясное представленіе объ этомъ ордерѣ.

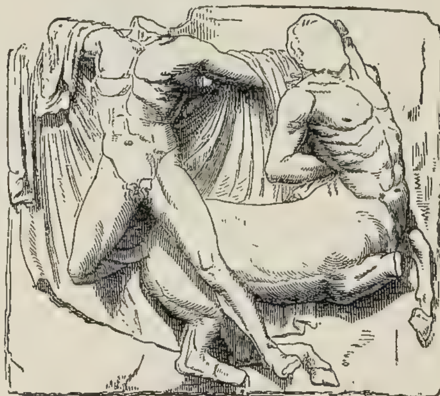


Рис. 173 и 174. Метопы Парѳенона.
Битва съ центаврами.

Тройной храмъ Эрехѳея въ главномъ своемъ зданіи представляетъ чисто іоническій стиль. Боковыя пристройки (въ честь Аѳины и нимфы Пандрозы) гармонируютъ съ нимъ, хотя южный выступъ представляетъ совершенно оригинальную постройку, въ которой колонны замѣнены каріатидами. То, что̀ поставило бы втупикъ нынѣшняго зодчаго, — свободно разрѣшалось грекомъ. Онъ удивительно примирилъ разнородность стилей. Все сооруженіе возведено на разныхъ высотахъ, безо всякаго признака симметріи,—и въ то же время гармонично, какъ гармонично каждое дерево, разросшееся въ безпорядкѣ. Рядъ каріатидъ, женскихъ статуй, изображающихъ дѣву-

шекъ, несущихъ на головахъ корзины (такъ-называемыхъ канефоръ на праздникѣ Панаѳиней), и оригиналенъ и воздушенъ. Тутъ уже и помина нѣтъ о тяжести Египта и Азіи,—это свѣтлое проявленіе искусства въ полномъ значеніи этого слова. Храмъ Безкрылой побѣды (Нике-аптеросъ) близъ Пропилеевъ благородствомъ формъ дополнялъ общее впечатлѣніе.

Творцамъ „Парѳенона" принадлежалъ и храмъ въ Элевзисѣ, предназначенный для многолюдныхъ сборищъ и потому задуманный въ широкомъ размѣрѣ. Такъ какъ членомъ элевзинскаго братства могъ быть каждый свободный гражданинъ, то понятно, что данная постройка должна была значительно превышать обычный масштабъ. Храмъ имѣлъ подземное помѣщеніе, гдѣ, вѣроятно, и совершались элевзинскія таинства. Наружные входы представляли точное повтореніе Пропилеевъ; самый храмъ помѣщался на пятиугольномъ дворѣ, обнесенномъ стѣною. Почти одновременно воздвигались храмы Аполлона Эпикурійскаго въ Аркадіи, Скопасовъ храмъ Крылатой Побѣды въ Тегеѣ, храмъ Зевса въ Олимпіи, Пестумскій храмъ,—словомъ, V вѣкъ до Р. Х. былъ самымъ блистательнымъ періодомъ въ исторіи искусствъ всего міра *).

Рука объ руку съ архитектурой шла пластика. Одно имя Фидіаса (Фидія) затмеваетъ собою всю скульптуру послѣдующихъ поколѣній. Блестящій представитель вѣка Перикла, онъ сказалъ послѣднее слово пластической техники,—и до сихъ поръ никто еще не дерзалъ съ нимъ сравниться, хотя мы знаемъ его только по намекамъ.

Уроженецъ Аѳинъ, онъ родился за нѣсколько лѣтъ до Мараѳонской битвы и сталъ какъ разъ современникомъ празднованія побѣдъ надъ Востокомъ. Сперва выступилъ онъ въ качествѣ живописца, а затѣмъ перешелъ на скульптуру. По чертежамъ Фидіаса и его рисункамъ, подъ личнымъ его наблюденіемъ, воздвигались перикловскія постройки. Исполняя заказъ за заказомъ, онъ создавалъ дивныя статуи боговъ, олицетворяя въ мраморѣ, золотѣ и кости отвлеченные идеалы божествъ. Образъ божества вырабатывался имъ не только сообразно его качествамъ, но и примѣнительно къ цѣли чествованія. Онъ глубоко проникался идеей того, что̀ олицетворялъ данный идолъ, и ваялъ его со всею силою и могучестью генія.

Аѳина, которую онъ сдѣлалъ по заказу Платеи и которая обошлась этому городу въ 100 тысячъ рублей, упрочила извѣстность молодого скульптора. Ему была заказана для Акрополя колоссальная статуя Аѳины-покровительницы (Athena promachos). Она достигала 60 футовъ вышины и превышала всѣ окрестныя зданія; издали, съ моря, она мерцала золотою звѣздою и царила надо всѣмъ городомъ. Она не была акролитной (составной), какъ платейская, но вся литая изъ бронзы. Другая статуя Акрополя, Аѳина-дѣвственница, сдѣланная для Парѳенона **), состояла изъ золота и

---

*) Ученые до сихъ поръ продолжаютъ спорить о томъ, раскрашивались ли *непремѣнно* греческіе храмы, или иногда ихъ оставляли въ натуральномъ цвѣтѣ. Упорные хранители преданій настаиваютъ на бѣлой массѣ, не чувствуя, какую красоту могла придать зданіямъ раскраска внадинъ. Но мы думаемъ, что едва ли раскраска эта была интенсивна. Судя по танаграмъ и раскрашеннымъ горельефамъ гробницъ, греки превосходно чувствовали нѣжныя сочетанія тоновъ, и золото, изрѣдка употребленное, только содѣйствовало ансамблю общаго.

**) Παρθενία или παρθένία—дѣвство. Оттуда Παρθενῶν, т.-е. помѣщеніе дѣвственницы.

слоновой кости. Аѳина была изображена въ боевомъ нарядѣ, въ золотомъ шлемѣ съ горельефнымъ сфинксомъ и грифами по бокамъ. Въ одной рукѣ она держала копье, въ другой—фигуры побѣды. У ногъ ея вилась змѣя—хранительница Акрополя. Статуя эта считается лучшимъ твореніемъ Фидіаса, послѣ его Зевса. Она послужила оригиналомъ для безчисленныхъ копій и подражаній (см. рис. 175).

Но верхомъ совершенства изъ всѣхъ работъ Фидіаса считался его „Зевсъ Олимпійскій". Это былъ величайшій трудъ его жизни сами греки отдавали ему пальму первенства. Онъ производилъ на современниковъ неотразимое впечатлѣніе.

Зевсъ былъ изображенъ на тронѣ. Въ одной рукѣ онъ держалъ скипетръ, въ другой — изображеніе Побѣды. Тѣло было изъ слоновой кости, волосы — золотые, мантія — золотая, эмалированная. Въ составъ трона входили и черное дерево, и кость, и драгоцѣнные камни. Стѣнки между ножекъ были

Рис. 175. Такъ называемая «Парѳенонская Аѳина».
Подражаніе Фидіасу изъ мрамора, въ Аѳинскомъ музеѣ.

расписаны двоюроднымъ братомъ Фидіаса, Панэномъ; подножіе трона было чудомъ скульптуры. Общее впечатлѣніе, какъ справедливо выразился одинъ нѣмецкій ученый, было поистинѣ демоническое: цѣлому ряду поколѣній истуканъ казался истиннымъ богомъ; одного взгляда на него было достаточно, чтобы утолить всѣ горести и страданья. Кто умиралъ, не увидавъ его, почиталъ себя несчастнымъ...

Рис. 176. Барельефъ фриза Парѳенона.

Статуя погибла неизвѣстно какъ и когда: вѣроятно, сгорѣла вмѣстѣ съ Олимпійскимъ храмомъ. Но, должно-быть, чары ея были велики, если Калигула настаивалъ во что бы то ни стало перевезти ее въ Римъ, что̀, впрочемъ, оказалось невозможнымъ.

Рис. 177. Барельефъ фриза Парѳенона.

Вотъ что̀ Цицеронъ говоритъ о Фидіасѣ: „Когда онъ создавалъ Аѳину и Зевса, передъ нимъ не было земного оригинала, которымъ онъ могъ воспользоваться. Но въ его душѣ жилъ тотъ прообразъ красоты, который и воплощенъ имъ въ матеріи. Недаромъ говорятъ о Фидіасѣ, что онъ творилъ въ порывѣ вдохновенія, которое возноситъ духъ надо всѣмъ земнымъ, въ которомъ непосредственно виденъ божественный духъ—этотъ „небесный гость“, по выраженію Платона“.

Къ стыду аѳинянъ должно сказать, что, оцѣняя по достоинству произведенія Фидіаса, они слишкомъ грубо обошлись съ самимъ художникомъ, какъ гражданиномъ. Его дерзко обвинили въ утайкѣ золота, изъ котораго былъ сдѣланъ плащъ Парѳенонской статуи Аѳины. Но художникъ оправдался очень просто. Особеннаго затрудненія не оказалось въ томъ, чтобы снять плащъ и свѣсить. Обвиненіе оказалось ложнымъ. Но другое обвиненіе было таково, что Фидіасу нельзя было уклониться отъ удара. Его обвинили въ оскорбленіи божества. Онъ осмѣлился на щитѣ Аѳины, въ числѣ прочихъ изваяній, поставить свой и Перикловъ профиль. Несчастный художникъ былъ заключенъ въ тюрьму, гдѣ и кончилъ жизнь отъ яда или отъ лишеній и горя.

Рис. 178. Обломки Парѳенонскихъ фронтоновъ. Дочери Кекропса. Лондонскій музей.

Достойными учениками Фидіаса явились два его помощника—Алкаменъ и Агоракритъ, особенно первый, побѣдившій своего товарища на конкурсѣ. Величайшее ихъ твореніе—фронтоны Парѳенонскаго храма, о которыхъ мы уже упоминали.

До насъ дошли только жалкіе обломки этихъ фронтоновъ да плохіе наброски французскаго живописца. Но и по нимъ судя, мы можемъ смѣло сказать, что это чуть ли не выше всего, что только дошло до насъ въ оригиналахъ отъ классической древности. Трудно сказать, игралъ ли тутъ какую-нибудь роль рѣзецъ Фидіаса, или нѣтъ, но что вліяніе его тутъ было велико—это едва ли можетъ подлежать сомнѣнію, судя по дошедшимъ до насъ свѣдѣніямъ. Нѣкоторыя детали превосходятъ лучшіе образцы классическаго искусства и могли выйти изъ-подъ руки только геніальнаго творца.

Оба фронтона изображаютъ, какъ сказано, два эпизода изъ миѳа объ Аѳинѣ: ея рожденіе и споръ съ Посейдономъ. На первомъ — центръ фронтона занимаютъ Аѳина и Зевсъ; справа и слѣва группируются разныя божества; въ лѣвомъ углу

восходящій Геліосъ, отъ котораго видны только лошадиныя морды да рука возничаго, съ другой — погружающаяся въ море Селена. Западный фронтонъ, быть-можетъ, нѣсколько слабѣе восточнаго, но и въ немъ много движенія и силы. Изъ дошедшихъ до насъ обломковъ, безголовыхъ и безногихъ, мы можемъ выдѣлить удивительныя части.

Во-первыхъ, двѣ фигуры дочерей Кекропса. Нѣжно-прозрачныя ткани, облекающія ихъ торсъ, исполнены съ необыкновеннымъ совершенствомъ. Въ каждой складкѣ бездна знанія и вкуса. Движенія просты, граціозны, естественны. Такой ткани, такихъ складокъ не найти нигдѣ (см. рис. 178). Затѣмъ торсъ Тезея, передъ которымъ меркнутъ всѣ Геркулесы и Бельведерскіе Аполлоны. Тутъ такая анатомическая сила, такое выразительное напряженіе мускуловъ, такое знаніе мельчайшихъ деталей! Наконецъ изумительно изваяны головы коней Геліоса. У насъ, въ академіи, есть слѣпокъ съ этихъ головъ, и всякій можетъ удостовѣриться въ той неподражаемой мощи компоновки, съ какой онѣ высѣчены. То, что̀ Цицеронъ говорилъ объ изображеніи боговъ Фидіаса, вполнѣ примѣнимо и здѣсь. Такихъ коней на землѣ нѣтъ: это небесные, огненные кони, олицетвореніе ярости и силы титанической. Быть-можетъ, счастіе, что туловища у этихъ лошадей нѣтъ: классическая условность крутой шеи, круглый крупъ, условно расположенныя ноги, быть-можетъ, испортили бы могучее впечатлѣніе общаго; теперь же эта вздернутая кверху, съ прижатыми ушами, бѣшено рвущаяся впередъ голова, конечно, не имѣетъ себѣ равной...

Рис. 179. Дискоболъ (Метатель диска)—Мирона.

Нѣсколько инымъ характеромъ отмѣченъ фризъ, окружающій подъ колоннадою стѣны Парѳенона, на которомъ изображена процессія праздника Панаѳиней, растянувшаяся на пятьсотъ футовъ. Стоя, пожалуй, въ отношеніи выразительности формъ нѣсколько ниже предыдущихъ работъ, онъ тѣмъ не менѣе отличается превосходной техникой и тѣмъ спокойнымъ благородствомъ формъ, котораго тщетно добиваются современные наши скульпторы. Драпировки и здѣсь въ полной гармоніи съ тѣломъ (см. рис. 177).

На ряду съ Фидіасомъ стоитъ Миронъ изъ Элевѳерія, создававшій статуи преимущественно изъ бронзы. Главнѣйшей задачей Мирона было — выразить возможно полно и сильно движеніе. Металлъ не допускаетъ такой точной и тонкой работы, какъ мраморъ, и, быть-можетъ, потому художникъ обратился къ изысканію „ритма“

движенія (подъ именемъ ритма подразумѣвается совокупная гармонія движенія всѣхъ частей тѣла). И дѣйствительно, ритмъ былъ превосходно уловленъ Мирономъ. Никогда впослѣдствіи скульпторы не достигали такого совершенства. Его бѣгущій Ладасъ, въ моментъ послѣдняго напряженія силъ, составилъ ему имя, еще болѣе упроченное изображеніемъ Дискобола (Δισκοβόλος). Фигура метателя диска, съ далеко закинутой назадъ рукой въ мигъ послѣдняго размаха, безукоризненна (см. рис. 179). Здѣсь каждый мускулъ отвѣчаетъ идеѣ. Множество копій съ него, дошедшихъ до насъ, лучше всего доказываетъ, какимъ почетомъ пользовалась эта статуя у древнихъ, пораженныхъ смѣлостью замысла. За реализмъ техники, его называли „сѣятелемъ истины", хотя нѣкоторыя детали и выполнялись имъ условно. Экспрессія не находила въ немъ такого выразителя, какъ въ Фидіасѣ. Быть-можетъ, причина этому кроется въ томъ, что онъ предпочиталъ бронзу— матеріалъ менѣе податливый, чѣмъ мраморъ. Поэтому ему не удавались изображенія боговъ. Все реальное находило въ немъ отличнаго представителя. Такъ, извѣстна его фигура пьяной старухи и корова, вызывавшія удивленіе современниковъ. Послѣ себя Миронъ оставилъ Ликія, тоже превосходнаго скульптора. Это былъ по преимуществу скульпторъ-жанристъ, и изъ его произведеній можно особенно отмѣтить мальчика, раздувающаго курительницу.

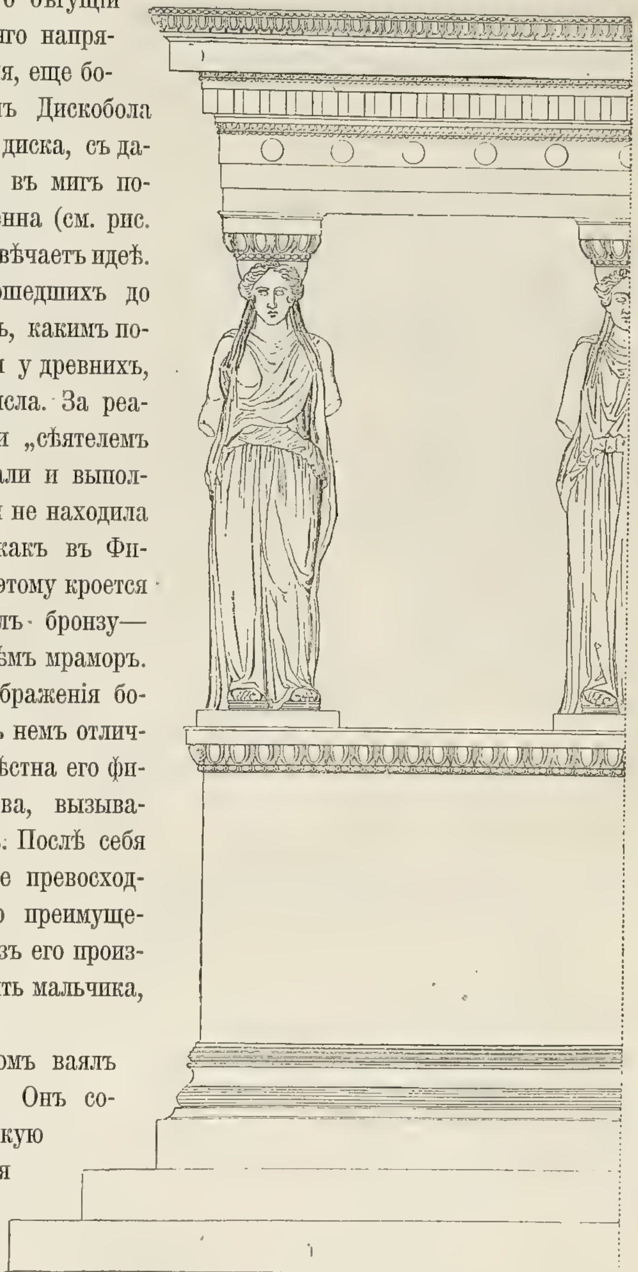


Рис. 180. Каріатиды-канефоры Эрехѳейона, работы Поликлета.

Одновременно съ Мирономъ ваялъ скульпторъ-реалистъ Диметрій. Онъ совершенно отбросилъ классическую строгость и традицію, перейдя грани даже реалистическаго искусства и склонившись къ натурализму. Онъ фотографировалъ натуру, стараясь воспроизвести изъ мрамора все, что̀ ему попадалось на глаза, будь то даже патологическое уклоненіе отъ нормы. Отвислые животы и груди, которые онъ воспроизводилъ съ любовью, были вѣрны дѣйствительности, но отвратительны въ полномъ значеніи этого слова.

Діаметральной противоположностью ему былъ Поликлетъ, искавшій въ своихъ произведеніяхъ чистѣйшей красоты. Онъ соперничалъ на конкурсахъ съ Фидіасомъ и даже побѣждалъ его. Подобно Мирону, онъ чаще всего ваялъ изъ бронзы, но работалъ и въ мраморѣ и въ кости. Особенно славилась его Гера — колоссальная статуя, послужившая прототипомъ изображенія супруги Зевса. Спокойная величавость, благородство типа, простой, но царственный головной уборъ — все это прекрасно олицетворяетъ данный типъ. Она была изображена на тронѣ, со скипетромъ въ одной рукѣ и яблокомъ въ другой. До насъ не дошелъ оригиналъ, но есть вѣроятная копія въ Неаполитанскомъ музеѣ. Кромѣ Геры, Поликлетъ изваялъ много фигуръ атлетовъ, всюду достигая замѣчательной гармоніи. Его „Юноша съ копьемъ“ настолько былъ гармониченъ въ общемъ, что его прозвали „канономъ“, и онъ долго служилъ школой для художника. Статуя эта изображаетъ юношу, оперщагося на копье. Въ ней чудесно совмѣстилось цѣлое ученіе о скульптурѣ, и только впослѣдствіи, въ эпоху испорченнаго вкуса, стали находить ее тяжеловатой. Тотъ же художникъ былъ создателемъ каріатидъ-канефоръ.

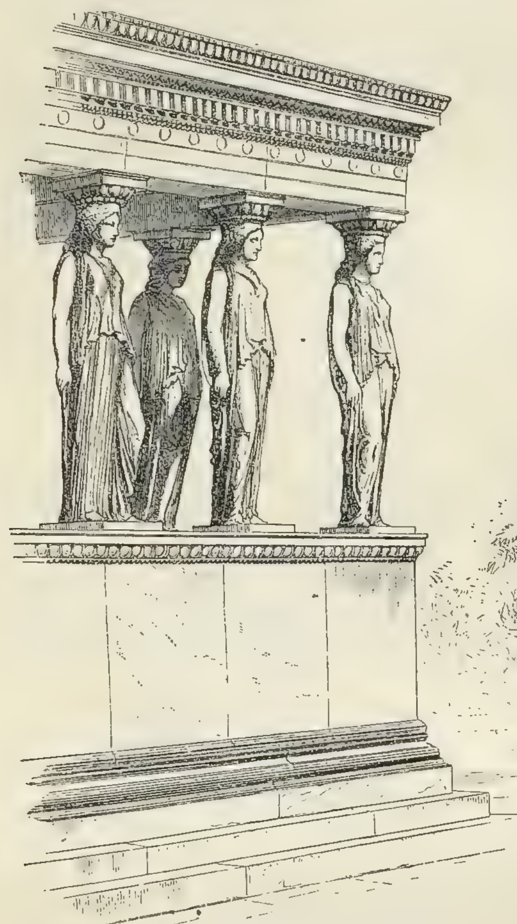


Рис. 181. Уголъ храма Эрехеея.

Объ этихъ канефорахъ уже было упомянуто выше. Онѣ не представляютъ самостоятельнаго отпрыска творчества, но входятъ въ общую идею архитектурнаго мотива. Это первый примѣръ трактованія фигуры, какъ подпоры, т. е. статуи въ пропорціональной связи съ антаблементомъ. Было бы дико, если бы эти стройныя, цвѣтущія женскія фигуры были подавлены тяжелымъ антаблементомъ,—онѣ бы должны были тогда выразить крайнее напряженіе, что не шло бы къ общей идеѣ спокойно-торжественнаго шествія канефоръ. Вся фигура по замыслу легка; стройно согнутая одна нога выражаетъ легкій, свободный шагъ, объ усталости и усиліи нѣтъ и помина. Лица спокойны и созерцательны. И вотъ строители Пандрозія замѣняютъ антаблементъ архитравомъ, заканчивающимся воздушнымъ карнизомъ. Все это гармонируетъ одно съ другимъ какъ нельзя лучше (см. рис. 180 и 181).

Вообще учеными принято дѣлить развитіе греческой скульптуры на четыре пе-

ріода. Періодъ первый охватываетъ время до V вѣка и заканчивается появленіемъ Мирона, послѣ котораго эллинское ваяніе вступаетъ въ періодъ идеализма и высочайшаго совершенства формъ. Второй—это царство Фидіаса и Поликлета. Третій періодъ—отъ IV вѣка до Александра Македонскаго—отмѣченъ болѣе вдумчивымъ характеромъ, гдѣ первенствующими мастерами являются Пракситель и Скопасъ. Наконецъ четвертый періодъ—отъ смерти Александра Великаго до завоеванія Эллады римлянами; тутъ выдвигаются на первый планъ школы родосская и пергамская.

Существуетъ мнѣніе, что всѣ статуи античнаго періода раскрашивались до самыхъ мельчайшихъ подробностей, при чемъ глаза дѣлались эмалевой краской. Многихъ знатоковъ искусствъ приводитъ въ ужасъ мысль о томъ, какое странное впечатлѣніе должны были производить эти раскрашенныя куклы; ученые полагаютъ, что впечатлѣніе это должно было быть равносильно впечатлѣнію отъ восковыхъ фигуръ современныхъ намъ странствующихъ музеевъ. Но такое мнѣніе крайне опрометчиво и наивно; не говоря уже о томъ, что эллинская пластика, по своимъ формамъ, безконечно превышала грубые образцы современной лѣпки изъ воска, сама раскраска этихъ фигуръ должна была отличаться самою утонченною изысканностью. До насъ дошло кое-что изъ раскрашенныхъ эллинскихъ статуэтокъ: въ Константинопольскомъ музеѣ есть превосходный бѣломраморный саркофагъ, въ сущности, мало оцѣненный знатоками искусства; саркофагъ этотъ извѣстенъ подъ именемъ гробницы Александра Македонскаго, хотя, конечно, никогда ею не былъ. Съ четырехъ сторонъ саркофага идетъ лента горельефовъ, изображающихъ сцены изъ жизни покойнаго: тутъ и охоты, и пиры, и битвы, и погребеніе. Фигуры выработаны съ удивительною тщательностью: несмотря на небольшой ихъ размѣръ, превосходно обработанъ каждый пальчикъ, каждый ноготокъ. Грація, тончайшій вкусъ, глубокое знаніе анатоміи, удивительный реализмъ каждой подробности,—все это усиливается превосходною *раскраскою* фигуръ. Роспись ихъ во вкусѣ лучшихъ работъ Севра. Тона самые блѣдные—свѣтло-голубые, свѣтло-розовые, чередующіеся съ тѣлесной краской и съ золотомъ. Но только тутъ нѣтъ слащавой пасторальности севрскаго фарфора; эта красивая, лирическая поэма, если не въ стилѣ Гомера, то Вергилія или Овидія *).

Одинъ французскій писатель **) не безъ остроумія замѣчаетъ, что у грековъ было два полюса нравственности, между которыми постоянно колебалось ихъ моральное чувство: это—Аѳина-Паллада и Афродита. Порою даже смѣшивались и путались понятія о нихъ. Послѣ вѣка Перикла, когда Алкивіадъ съ своей чаровницей Аспазіей явился во главѣ республики, и олигархія восторжествовала, культъ Афродиты расцвѣлъ, и вслѣдъ за нимъ зацвѣло поклоненіе Вакху. Тщетно Сократъ вопіялъ о паденіи нравственности: его религіозный либерализмъ и отрицаніе боговъ портили все дѣло—его не слушали, его судили.

Творческая сила искусства дѣлается тоньше, мягче, сладострастнѣе. Въ стилѣ

*) Интересно указаніе на работу нѣкоего *Силаніона*—эллинскаго ваятеля IV вѣка. Онъ сдѣлалъ изъ бронзы статую Іокасты. Но, чтобы придать несчастной супругѣ Эдипа смертельную блѣдность, онъ для лица положилъ большую примѣсь серебра.

**) Реймонъ, профессоръ эстетики въ женевскомъ университетѣ.

является игривость, невѣдомая дотолѣ. Глазъ требуетъ нѣчто болѣе, чѣмъ классической красоты, ему мало іонической волюты, и вотъ на смѣну ей является коринѳскій ордеръ.

Коринѳскій ордеръ—уже пресыщеніе, болѣзненная фантазія. Въ колоннѣ повторяются всѣ части іонійской колонны: тѣ же каннелюры, базы и волюты. Только каннелюра наверху заканчивается загнутымъ листикомъ (см. рис. 183), да база болѣе сплющена, словно грузъ, гнетущій ее, солиднѣе. Капитель напоминаетъ смутно кор-

Рис. 182. Коринѳскій ордеръ. Капитель изъ памятника Аполлона Дидимахеса въ Милетѣ.

зину или связку цвѣтовъ, охваченныхъ внизу пояскомъ. Завитки волюты какъ-то задорнѣе и, при извѣстной дозѣ воображенія, могутъ быть приняты за тычинки (cauliculi). Антаблементъ богаче, почти сплошь покрытъ изваяніями; на карнизѣ красуются пальметки и украшенія. Въ общемъ впечатлѣніе глубокаго изящества и вкуса въ соединеніи съ витіеватостью (см. рис. 182 и 183).

Одновременно съ архитектурой, утончается и скульптурный стиль. Скопасъ старается выразить движеніе души, самые тонкіе и сокровенные ея порывы. Уроженецъ Пароса, работавшій по преимуществу изъ мрамора, онъ особенно славится статуей влюбленнаго Арея (см. рис. 184). Богъ войны сидитъ въ спокойно - мечтательной позѣ. Глаза безцѣльно устремлены въ пространство, руки скрещены на лѣвомъ колѣнѣ, лѣвая рука машинально держитъ боевой мечъ, а у ногъ возится шаловливый Эротъ, выясняя своимъ присутствіемъ мысль художника. Не менѣе славна его Менада въ разгарѣ вакхическаго опьяненія, въ развѣвающейся по вѣтру одеждѣ, съ запро-

кинутой головой, растрепанными волосами и полудикой-полустрастной экспрессіей лица. Это былъ одухотворенный мраморъ. Скопасъ вносилъ въ скульптуру новые элементы: отрѣшаясь отъ прежнихъ традицій, онъ давалъ новые, небывалые образы. Онъ снялъ съ Афродиты всѣ покровы, и она впервые явилась передъ глазами изумленнаго міра такою, какой вышла нѣкогда изъ пѣны моря: совершенно нагою. Но, не понимая причины наготы въ Аполлонѣ, онъ закрылъ его широкой, свободной одеждой, далъ ему, какъ богу поэзіи, въ руки лиру, поднялъ голову вдохновенно кверху. Словомъ, онъ былъ до извѣстной степени новаторъ, продолжавшій дѣло Фидіаса, но согрѣвшій искусство своимъ собственнымъ, живымъ огнемъ *).

Рис. 183 Коринѳскій ордеръ.
Колонна изъ памятника Лизикрата.

Современникомъ Скопаса былъ геніальный Пракситель. Еще болѣе разнообразный, чѣмъ Скопасъ, онъ предпочитаетъ бурнымъ движеніямъ мечтательный покой. Діаметрально противоположные образы находятъ въ немъ отзывчиваго исполнителя. Для него не существовало узкаго района спеціалиста: онъ ваялъ все, что̀ видѣлъ, и все выходило изъ-подъ его рѣзца полнымъ граціи и красоты. Быть-можетъ, нѣсколько чувственный, онъ тѣмъ не менѣе былъ глубоко проникнутъ чувствомъ мѣры. Онъ былъ настолько же чувственнымъ, какъ сама природа, но никогда не подчеркивалъ чувственность преднамѣренно. До насъ не дошла его знаменитая Книдская Афродита, но про нее разсказывали чудеса (см. рис. 186). Она стояла въ открытомъ храмикѣ, блестя чистотой и бѣлизной паросскаго мрамора. Она была совсѣмъ нагая и граціознымъ движеніемъ выпускала изъ лѣвой руки свою одежду. Улыбка, волосы, взглядъ, брови—превосходили все, что̀ только ваяли до сихъ поръ скульпторы Греціи. Мы имѣемъ только плохія изображенія ея на книдскихъ монетахъ, но, должно-быть, хорошъ былъ оригиналъ, если Никомедъ предлагалъ за уступку ея выплатить всѣ государственные долги книдянъ.

---

*) Товарищемъ и ученикомъ Скопаса слѣдуетъ назвать между прочимъ *Бріаксиса*; извѣстенъ его постаментъ для треножника въ Аѳинскомъ музеѣ. Ему же приписываютъ превосходный «Саркофагъ съ плакальщицами» въ Константинопольскомъ музеѣ. Саркофагъ этотъ имѣетъ видъ античнаго храма. Въ промежуткахъ между колоннами (ихъ всего 18) помѣщены фигуры плакальщицъ. По экспрессіи лицъ, по костюмамъ, по разнообразію положеній—это одно изъ величайшихъ аттическихъ проявленій искусства.

Несомнѣнно, что знаменитая „Клеоменова Венера“ (такъ-называемая Медицейская) явилась если не подражаніемъ, то дальнѣйшимъ развитіемъ милой граціи, введенной Праксителемъ. Въ его Афродитѣ, этомъ прелестнѣйшемъ изъ чудесъ Греціи, какъ называетъ ее Куглеръ, было соединеніе живой величавости съ нѣгой чисто-южнаго

Рис. 184. Влюбленный Арей—Скопаса. Вилла Людовизи.

характера. Множество сатировъ, фавновъ и эротовъ съ полной силой оттѣняютъ характеръ его дѣятельности. (См. рис. 188). Оригинальность и новизна его замысловъ сказывается, между прочимъ, въ его Аполлонѣ, убивающемъ ящерицу. Статуя эта дошла до насъ въ копіи или подражаніи и находится въ Луврскомъ музеѣ *).

*) При раскопкахъ Олимпіи найдена была прелестная мраморная группа: «Гермесъ съ младенцемъ Діонисомъ», положительно приписываемая Праксителю. Группа, дѣйствительно, превосходна, кто бы ни былъ ея авторъ. Идеальное строеніе тѣло Гермеса, легко, граціозно приподнятая виноградная

ЗОДЧЕСТВО ЭЛЛАДЫ. Іоническій ордеръ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

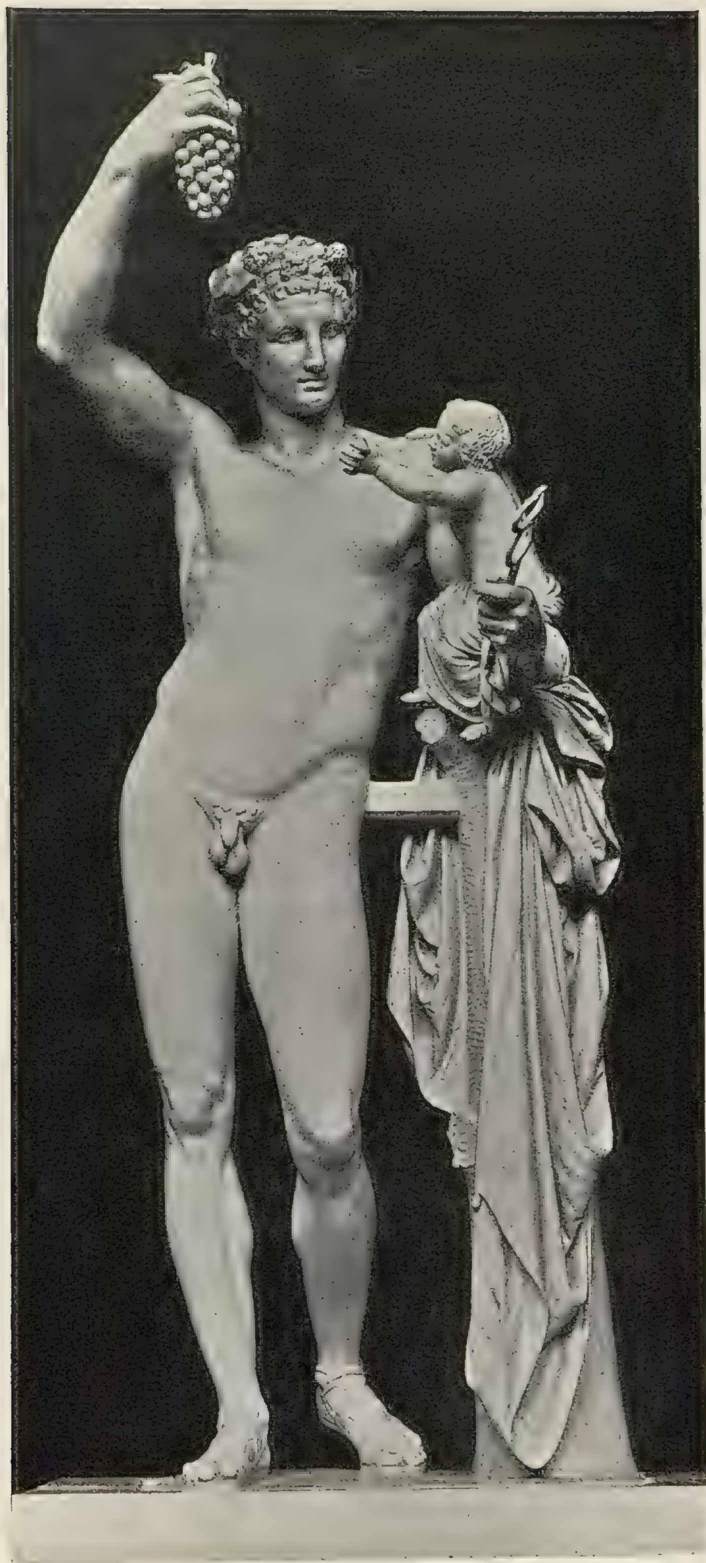


Рис. 185. Гермесъ съ Діонисомъ, статуя Праксителя.

Праксителю приписываютъ и знаменитую группу Ніобы. Другіе изслѣдователи увѣряютъ, что это работа Скопаса, основывая свои догадки на экспрессіи движеній, которыхъ избѣгалъ Пракситель. Точное имя автора затерялось еще въ древности, и Плиній не могъ уже съ точностью назвать его. Мы имѣемъ во Флоренціи копію съ этой превосходной группы. Особенно хороша сама Ніоба и ея дочери. Выраженіе ея лица невольно трогаетъ зрителя (см. рис. 188). Вся поза такъ выражаетъ скорбь и движеніе, которымъ она старается прикрыть дѣтей отъ жестокихъ стрѣлъ Латонидовъ *). Фигуры сыновей Ніобы менѣе удались автору, хотя и въ нихъ есть много чувства и трагизма.

Рис. 186. Подражаніе Книдской Афродитѣ Праксителя. Ватиканъ.

Блестящій списокъ скульпторовъ этого вѣка заключаетъ блестящее имя Лизиппа. Изслѣдователи относятъ его къ аргосской школѣ и увѣряютъ, что онъ держался совсѣмъ иного направленія, чѣмъ художники въ аѳинской школѣ. Въ сущности онъ былъ прямымъ ея послѣдователемъ, но, воспринявъ ея традиціи, шагнулъ дальше. Ему въ молодости художникъ Евпомпъ, на его вопросъ: „какого выбрать учителя?“—отвѣтилъ, указывая на толпу, тѣснившуюся на горѣ:

— Вотъ единственный учитель: натура.

Слова эти запали глубоко въ душу геніальнаго юноши, и онъ, не довѣряя авторитету Поликлетова канона, взялся за точное изученіе природы. До него лѣпили людей, сообразуясь съ принципами канона, то-есть въ полной увѣренности, что истинная красота состоитъ въ соразмѣрности всѣхъ

кисть, благородно-изящная куафюра—дѣлаетъ фигуру очаровательнѣйшимъ созданіемъ. Ритмъ тѣла младенца тоже превосходенъ, но въ пропорціяхъ страдаетъ той ошибкой, которая свойственна впослѣдствіи всему начальному періоду христіанской живописи: голова слишкомъ мала для ребенка и не гармонируетъ съ опухлыми дѣтскими ручонками (рис. 185).

*) Дѣти Ніобы погибли отъ стрѣлъ Аполлона и Діаны — дѣтей Латоны. Овидій разсказываетъ, что Ніоба была невоздержанно горда и не умѣла уступать богамъ и воздерживаться отъ болтливости (cedere coelitibus, verbisque minoribus uti). Она возгордилась своими дѣтьми и тѣмъ навлекла гнѣвъ Латоны. Латона приказала своимъ дѣтямъ умертвить Ніобидовъ. Отъ руки Аполлона погибли сыновья, отъ руки Діаны — дочери; сама Ніоба, превращенная въ камень, имѣющій видъ плачущей женщины, была унесена вихремъ на свою родину, на гору Sipilum.

формъ и въ пропорціи людей средняго роста. Лизиппъ предпочелъ высокій, стройный станъ. Конечности у него стали легче, станъ выше. Необычайная плодовитость помогла ему создать до 1.500 статуй. Онъ изсѣкалъ изъ мрамора и отливалъ изъ металловъ Зевсовъ, Аполлоновъ, Посейдоновъ, героевъ, полубоговъ. Особенно славился его Геліосъ въ колесницѣ, запряженной четверкою лошадей. Неронъ даже приказалъ его вызолотить и тѣмъ испортилъ группу. Большую извѣстность стяжала его статуя Καιρός (удобный случай). Это очень милая аллегорія. Юноша, съ только-что пробившимся пухомъ на подбородкѣ, катится на шарѣ. Ноги у него крылатыя (случай мимолетенъ), въ рукахъ вѣсы и бритва:—вѣдь счастье случая колеблется, виситъ иногда на остріѣ бритвы. На лбу у него клокъ волосъ, а остальные коротко острижены: случай надо ловить за волосы съ размаху, сразу; ускользнетъ—не поймаешь. Порою Лизиппъ дѣлалъ колоссальныя группы. По заказу Александра Великаго, онъ сдѣлалъ „Битву при Граникѣ“, состоявшую изъ тридцати пяти фигуръ,—изъ нихъ 26 конныхъ. Александръ только ему позволялъ лѣпить съ себя бюсты. Превосходнѣйшій образецъ его лѣпки дошелъ до насъ въ статуѣ Апоксіоменоса—атлета, счищающаго съ себя, послѣ борьбы, желѣзной скребницей грязь *).

Рис. 187. Торсъ Эроса, работы Праксителя. Ватиканъ.

*) Къ школѣ Лизиппа надо причислить великолѣпное античное произведеніе—мраморную «Побѣду», стоящую на главной лѣстницѣ парижскаго Лувра. Ни головы, ни рукъ, ни крыльевъ не сохранилось; но это—какъ ни странно—нисколько не мѣшаетъ очарованію, производимому ста-

Выше было упомянуто о появленіи въ Греціи блестящаго коринѳскаго стиля. Появившись въ половинѣ пятаго столѣтія, ордеръ этотъ робко проявилъ свое существованіе въ храмѣ Аполлона Эпикурейскаго въ Бассахъ, въ Фигаліи, гдѣ коринѳская колонна одиноко стояла за статуей божества. На Акрополѣ въ Аѳинахъ коринѳскій стиль осторожно чередуется съ іоническимъ и дорическимъ. Яркое проявленіе его мы видимъ въ прелестномъ памятникѣ Лизикрата, который стоялъ у подножія Акрополя (см. рис. 190).

Рис. 188. Голова Ніобы.
Изъ флорентинскаго музея Уффицій.

У аѳинянъ было обыкновеніе дарить жертвенникъ тому учителю пѣнія, хоръ котораго превзойдетъ на состязаніи прочіе хоры. Получившіе подобную награду ставили эти жертвенники на улицѣ. На востокъ отъ Акрополя шелъ цѣлый проспектъ такихъ триподовъ *), которые ставились на вершинѣ маленькаго храмика. Лизикратовъ памятникъ очень граціозенъ и игривъ. Композиція верха монумента чудесная. Особенно хорошъ барельефъ, на которомъ изображенъ Вакхъ, превратившій пиратовъ въ дельфиновъ **). Такая работа фриза, хотя она нѣсколько грубѣе парѳенонской, можетъ смѣло стать на ряду со многими изъ лучшихъ художественныхъ произведеній Эл-

туей; богиня изображена была стоящей на носу корабля и, по мнѣнію нѣкоторыхъ, трубила въ рогъ (σάλπιγξ). Развѣвающіяся тонкія складки ея одежды по техникѣ также хороши, какъ складки женскихъ одеждъ парѳенонскихъ фигуръ. Изъ школы Лизиппа вышелъ и *Леохаресъ*, который считается творцомъ Аполлона Бельведерскаго. Вопросъ объ эгидѣ Зевса, которою онъ потрясалъ лѣвой рукой—оставленъ, и всѣ склоняются къ тому, что въ правой рукѣ у него была лавровая вѣтвь, а въ лѣвой лукъ,—на это указываетъ колчанъ за его спиною. Полагаютъ, что оригиналъ былъ изъ бронзы, а мраморъ—только копія бронзоваго оригинала. Этому же художнику приписываютъ «Похищеніе Ганимеда», находящееся тоже, какъ и Аполлонъ, въ Ватиканѣ. Орелъ приподнялъ отъ земли мальчика, чтобы унести его на Олимпъ. Собака, поднявъ голову, воетъ, прощаясь со своимъ господиномъ. Многіе готовы приписать Леохаресу и знаменитый саркофагъ Александра въ Константинопольскомъ музеѣ, стоящій тамъ рядомъ съ саркофагомъ плакальщицъ, а иные прибавляютъ, что онъ сработанъ имъ въ сообществѣ съ Лизиппомъ. Выше говорилось о превосходной раскраскѣ этого саркофага. Все оружіе, повода, сбруя—были металлическія и, вѣроятно, вызолочены. Въ мраморѣ остались отверстія, гдѣ были вставлены шпеньки металлическихъ оправъ.

*) Τριπόδης—треногій. Оттуда глаголъ: Τριποδοφορέω—получать треножникъ, какъ награду за побѣду въ состязаніи.

**) Пираты взяли Вакха въ плѣнъ, надѣясь на выкупъ. На морѣ разсерженный богъ затопилъ ихъ виномъ, превратилъ снасти въ виноградъ и спустилъ на разбойниковъ своего льва; испугавшись, они кинулись въ воду и превратились въ дельфиновъ. Въ центрѣ фриза богъ-юноша, развалившись на ложѣ, играетъ съ львицей или пантерой. Сатиры, съ факелами и дубинами, бьютъ пиратовъ. Весь рельефъ воздушенъ и не лишенъ милой игривости (см. рис. 191—193).

Школа Лизиппа. Побѣда.
Музей Парижскаго Лувра.

Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ.

лады. Куполъ памятника вѣнчался лавровыми листьями и заканчивался цвѣткомъ, на которомъ и стоялъ треножникъ. Въ С.-Клу было воспроизведеніе этой постройки, довольно странно называвшееся фонаремъ Діогена. Оно погибло въ послѣднюю франко-прусскую войну.

Чѣмъ болѣе развивался новый стиль, тѣмъ болѣе ускользала отъ современниковъ простота и ясность дорическаго ордера. Витрувій разсказываетъ, что Гермогенъ (архитекторъ, предпринявшій постройку Галикарнасскаго мавзолея) принужденъ былъ оставить дорическій стиль, такъ какъ ему оказалось не по силамъ справиться съ метопами и триглифами. Галикарнасскій мавзолей не сохранился. Намъ извѣстно только, что это было зданіе, обнесенное колоннадой, надъ которой возвышалась пирамида, а наверху ея стояла квадрига (четырехконная колесница).

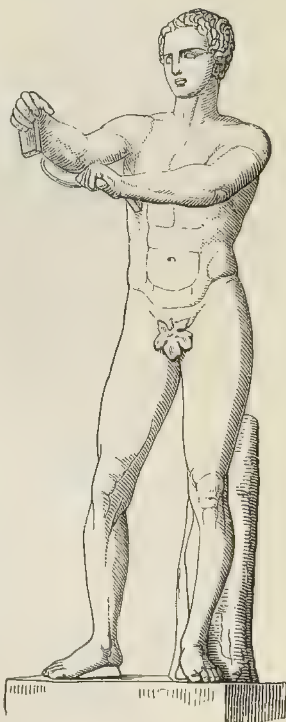


Рис. 189. Апоксіоменосъ—Лизиппа. Ватиканъ.

Со временъ Александра Великаго искусство принимаетъ эклектическій характеръ: беретъ то̀, что̀ въ данный моментъ удобно и нужно, не стѣсняясь законами и преданіями. Отсюда — полный разгулъ, разнузданность о̀бразовъ и представленій. Въ Аѳинахъ воздвигается колоссальный храмъ Зевса Олимпійскаго съ коринѳскими колоннами, чуть ли не въ 60 футовъ вышины. На островѣ Родосѣ, въ гавани, поставили статую колосса такого размѣра, что между его широко разставленными ногами проходили корабли. Ученикъ Лизиппа, Хоресъ, работалъ надъ ней 12 лѣтъ. Черезъ пятьдесятъ лѣтъ она рухнула отъ землетрясенія. Плиній увѣряетъ, что, судя по обломкамъ этой статуи, которые ему удалось видѣть, она была до того громадна, что трудно было обѣими руками обхватить одинъ его палецъ. До насъ не дошло ни описанія ни изображенія этого колосса, и всѣ рисунки, пытающіеся изобразить его, положительно фантастичны. Впрочемъ, на Родосѣ было до ста другихъ статуй-исполиновъ.

По мѣрѣ того, какъ меркнулъ блескъ политической Эллады, терялась въ искусствѣ и та невинная прелесть, которою были запечатлѣны всѣ произведенія эпохи полнаго расцвѣта ея искусства. Дивные образцы искусства въ вѣкъ Александра были послѣдними вспышками національнаго искусства: послѣ его смерти оно вступаетъ на какую-то космополитическую почву, носитъ на себѣ рѣзкую печать вліянія Рима, поддерживается заказами его императоровъ.

Порою Эллада принимается за заимствованія, занимая италійскую форму свода, какъ это мы видимъ на водопроводѣ, что̀ близъ башни Вѣтровъ въ Аѳинахъ. Башня эта была очень оригинальна. Внутри ея были водяные часы, снаружи солнечные. На кровлѣ флюгеръ въ видѣ тритона, указывающаго тростью на аллегорическое изображеніе того вѣтра, который дулъ въ данную минуту. Восемь аллегорическихъ

летящихъ фигуръ изображали вѣтры. Въ Сициліи есть любопытное зданіе этой эпохи,—помѣсь іоническаго стиля съ дорическимъ,—памятникъ Ѳерону. Антаблементъ дорическій, а полуколонны іоническія. Триглифы и метопы довольно игриво мѣшаются съ зубчиками, хотя и свидѣтельствуютъ о легкомысліи строителя-эклектика. Какъ бы укоромъ ему служитъ старый храмъ Пестума, нѣсколько грубоватый, но чистѣйшаго строго-дорическаго стиля.

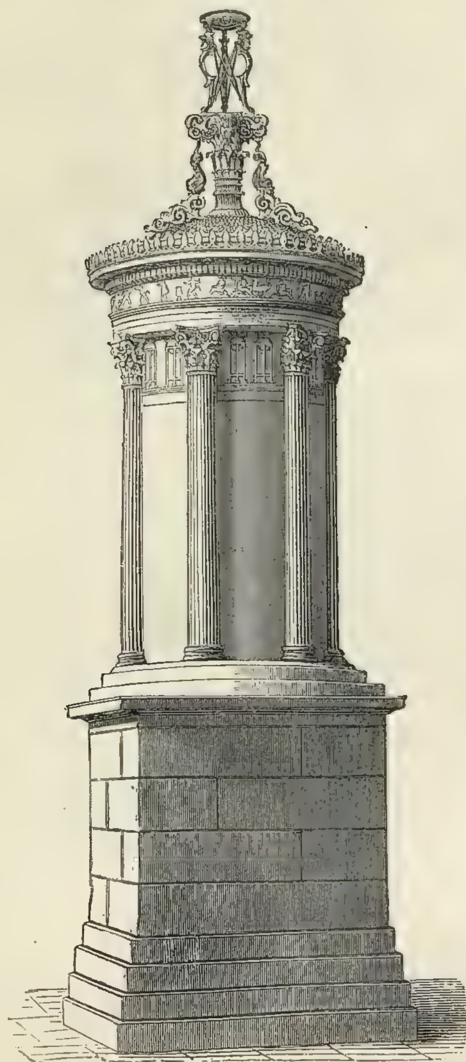


Рис. 190. Памятникъ Лизикрата.

Въ Сиракузахъ появился храмъ Гіерона II въ шестьсотъ футовъ длины. Делосскій храмъ украсили по метопамъ рогатыми головами быковъ. Скульптура еще болѣе вдалась въ натурализмъ и чувственность.

Но какъ бы то ни было, если чистота идеи и устранилась, то все же скульптура процвѣтала. Агезандръ, Аѳенодоръ и Полидоръ производятъ на Родосѣ знаменитаго „Лаокоона".

„Лаокоонъ" — группа, полная самаго потрясающаго, могучаго паѳоса. Художники прельстились разсказомъ Софокла о томъ, какъ Лаокоонъ былъ умерщвленъ змѣями вмѣстѣ съ своими незаконно-прижитыми дѣтьми; змѣи эти были ниспосланы разгнѣваннымъ Аполлономъ *) за оскверненіе священной рощи. Лаокоонъ, очевидно, стоялъ у жертвенника, два сына прислуживали ему. Змѣи скрутили сразу и отца и дѣтей. Трагизмъ и благородство группы Ніобидовъ не могутъ быть поставлены на ряду съ Лаокооиомъ. Здѣсь столько театральнаго блеска и глубочайшаго реализма, что невольно думаешь о желаніи авторовъ блеснуть познаніями по анатоміи и схватить ритмъ движенія во время судорожной боли. Эффектъ этотъ настолько же грубоватъ, какъ груба игра того актера, который вздумалъ бы, изображая Отелло,

*) Вергилій во второй пѣснѣ «Энеиды» разсказываетъ дѣло иначе. Когда Данаи оставили деревяннаго коня подъ стѣнами Трои, а сами сдѣлали видъ, что удаляются въ Элладу, молодой грекъ, Синонъ, увѣрилъ троянцевъ, что коня необходимо втащить въ городъ. Лаокоонъ-жрецъ противился, доказывая, что въ конѣ спрятаны воины, что все это хитрости Одиссея. Но во время жертвоприношенія Посейдону, которому собирались предать коня, вдругъ (по разсказу Энея) всѣ увидѣли, что—

Рис. 191. Барельефъ на памятникѣ Лизикрата.

Рис. 192. Барельефъ на памятникѣ Лизикрата.

душить Дездемону на сценѣ, не задернувъ полога у кровати. Искусство никогда не приблизится силою чувственнаго момента къ натурѣ; напротивъ того, искусство

...два змѣя, возлегши на воды,
Рядомъ плывутъ и медленно тянутся къ нашему брегу:
Груди изъ волнъ поднялись, надъ водами кровавые гребни
Дыбомъ; глубокій излучистый слѣдъ за собой покидая,
Вьются хвосты; разгибаясь, сгибаясь, вздымаются спины.
Пѣнясь, влага подъ ними шумитъ; всползаютъ на берегъ;
Ярко налитые кровью глаза и рдѣютъ и блещутъ;
Съ свистомъ проворными жалами лижутъ разинуты пасти...
Мы, поблѣднѣвъ, разбѣжались. Чудовища прянули дружно
Къ Лаокоону и, двухъ сыновъ его малолѣтнихъ
Разомъ настигнувъ, скрутили ихъ тѣло и, жадные втиснувъ
Зубы имъ въ члены, загрызли мгновенно обоихъ; на помощь
Къ дѣтямъ отецъ со стрѣлами бѣжитъ; но змѣи, напавши
Вдругъ на него и спутавшись крѣпкими кольцами, дважды
Чрево и грудь, и дважды выю его окружили
Тѣломъ чешуйнымъ и грозно надъ нимъ поднялись головами.
Тщетно узлы разорвать напрягаетъ онъ слабыя руки—
Черный ядъ и пѣна текутъ по священнымъ повязкамъ;
Тщетно, терзаемъ, пронзительный стонъ къ звѣздамъ онъ подъемлетъ;
Такъ, отряхая топоръ, невѣрно въ шею вонзенный,
Бѣсится волъ и реветъ, оторвавшись отъ жертвенной цѣпи.
Быстро віясь, побѣжали къ храму высокому змѣи;
Тамъ, достигши святилища гнѣвной Тритоны, припали
Мирно къ стопамъ божества и подъ щитъ улеглися огромный...
Всѣмъ намъ тогда предвѣщательный ужасъ глубоко проникнулъ
Сердце; въ трепетѣ мыслимъ: достойно былъ дерзкій наказанъ
Лаокоонъ, оскорбитель святыни, копьемъ святотатнымъ
Нѣдра пронзившій коню, посвященному чистой Палладѣ.
«Ввесть коня въ Иліонъ! молить о пощадѣ Палладу!»
Весь народъ возопилъ...

«Энеида» Вергилія. Пѣснь II, ст. 205—222, пер. В. Жуковскаго.

можетъ изобразить движеніе, предшествующее такому моменту и послѣдующее, чуть ли не болѣе характерно, чѣмъ они проявляются въ дѣйствительности. Наконецъ чисто-художественное чутье артиста должно подсказать ему, что исканіе красоты въ искаженныхъ болью и физическими страданіями членахъ, слѣдовательно въ ихъ неестественныхъ, *случайныхъ* положеніяхъ, едва ли составляетъ задачу искус-

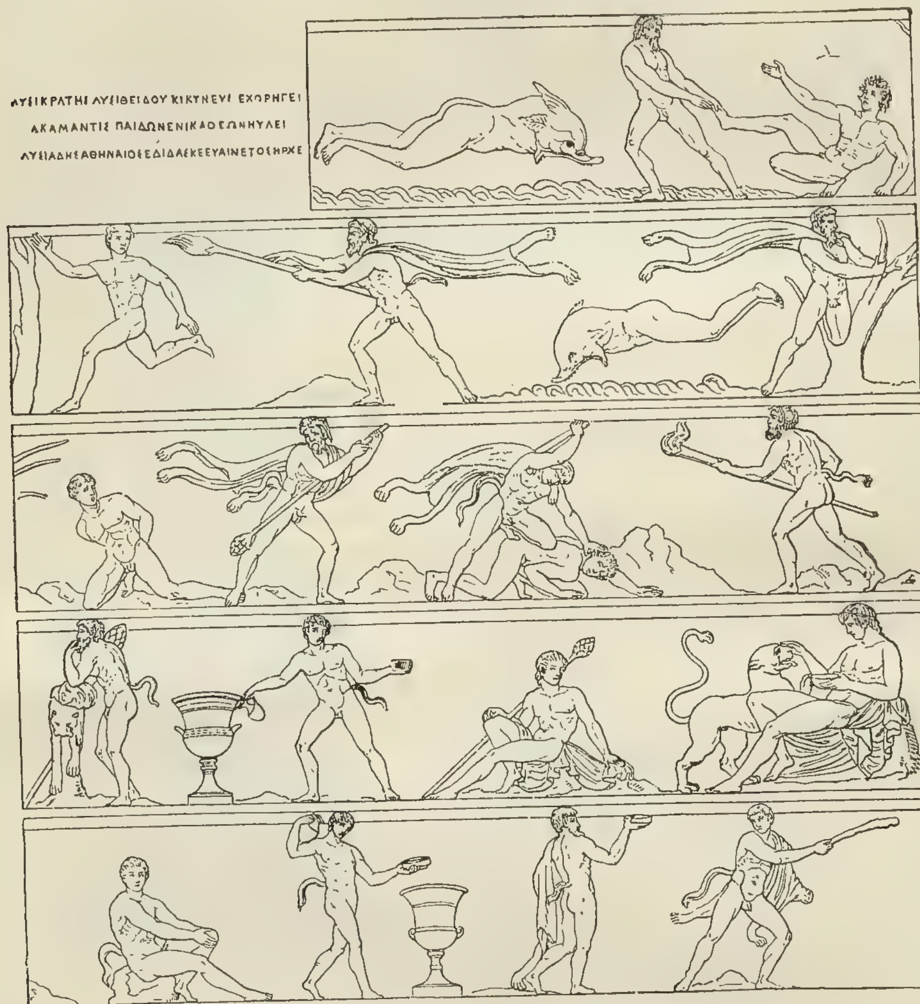


Рис. 193. Барельефъ на памятникѣ Лизикрата.

ства. Каждое безобразіе, какъ явленіе патологическое, есть дѣло случая и нуждается гораздо болѣе въ помощи врача, чѣмъ въ творчествѣ художника. Къ сожалѣнію, въ настоящее время слишкомъ крупное мѣсто отводятъ именно этой патологіи.

Хотя до насъ дошелъ не оригиналъ, а копія, и притомъ невѣрно реставрированная, такъ какъ правая рука жреца должна быть закинута за голову, а не вытянута,—но все-таки Лаокоонъ остался чудеснымъ анатомическимъ препаратомъ человѣческаго тѣла, настолько классическимъ, что Фо въ своемъ превосходномъ атласѣ

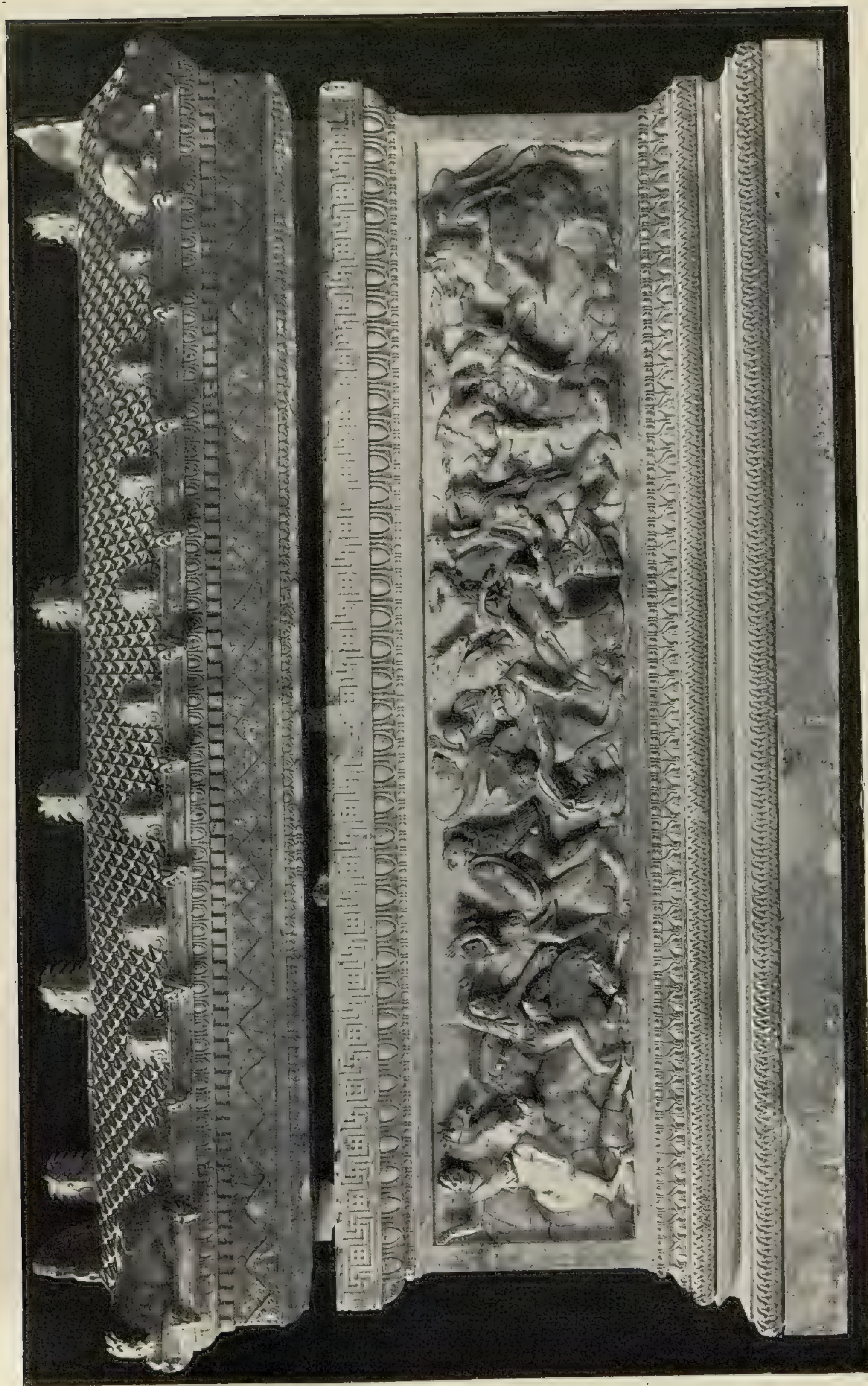


Рис. 194. Такъ называемый «Саркофагъ Александра» въ Константинопольскомъ музеѣ.

„Atlas de l'anatomie des formes du corps humain à l'usage des peintres et des sculpteurs" помѣстилъ даже препарированнаго Лаокоона. Впрочемъ, реализмъ ориги-

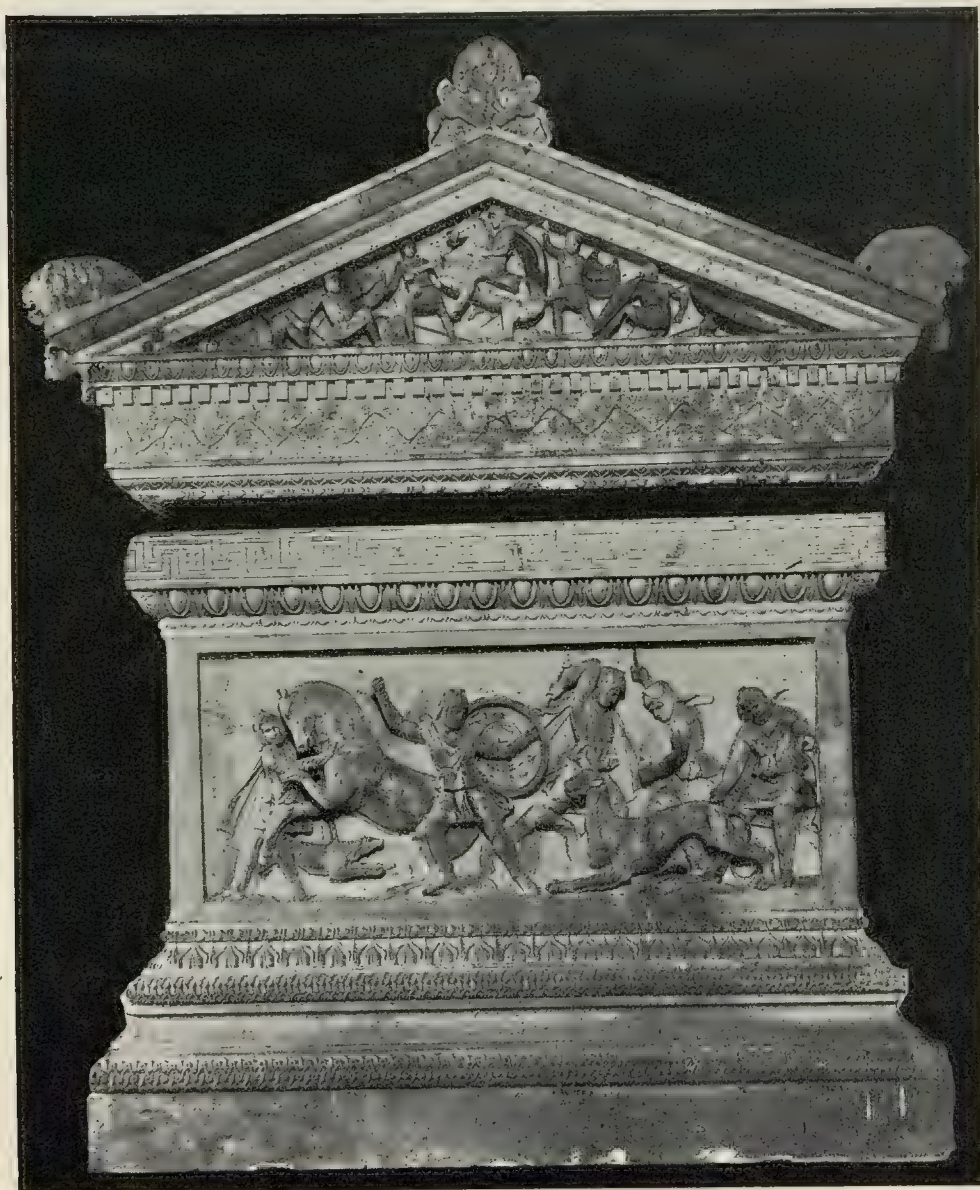


Рис. 195. «Саркофагъ Александра» въ Константинопольскомъ музеѣ.

нала такъ великъ, что художественное чувство этимъ не оскорбляется, какъ оскорбилось бы оно другими подобными же сопоставленіями.

Нѣкоторое подобіе этой группы представляетъ группа двухъ другихъ родосскихъ мастеровъ — Аполлонія и Тауриска, носящая названіе: *Фарнезскій быкъ* (рис. 199).

Фарнезскій быкъ—тоже миѳологическая трагедія. Два сына Антіопы, рожденные ею отъ Зевса, привязываютъ къ рогамъ быка Дирцею, царицу Ѳивъ, за ея жестокое

обращеніе съ ихъ матерью. Довольно нескладный миѳъ породилъ весьма нескладную группу, пользующуюся совершенно незаслуженной славой. Хотя отдѣлка частей и

Рис. 196. «Саркофагъ Александра» въ Константинопольскомъ музеѣ.

хороша, но въ общемъ нѣтъ гармоніи. Фигура Дирцеи не лишена граціи, драпировка складокъ проста и изящна, но почему царица сидитъ передъ быкомъ, или вѣрнѣе — бычкомъ, и тотъ хочетъ раздавить ее копытами — неизвѣстно. „Фарнезскій быкъ“ находится въ національномъ музеѣ Неаполя и неудачно реставрированъ подъ наблюденіемъ самого Микель-Анджело. Найденъ онъ былъ въ 1546 году въ термахъ Каракаллы. Современными частями группы являются голова быка, вся

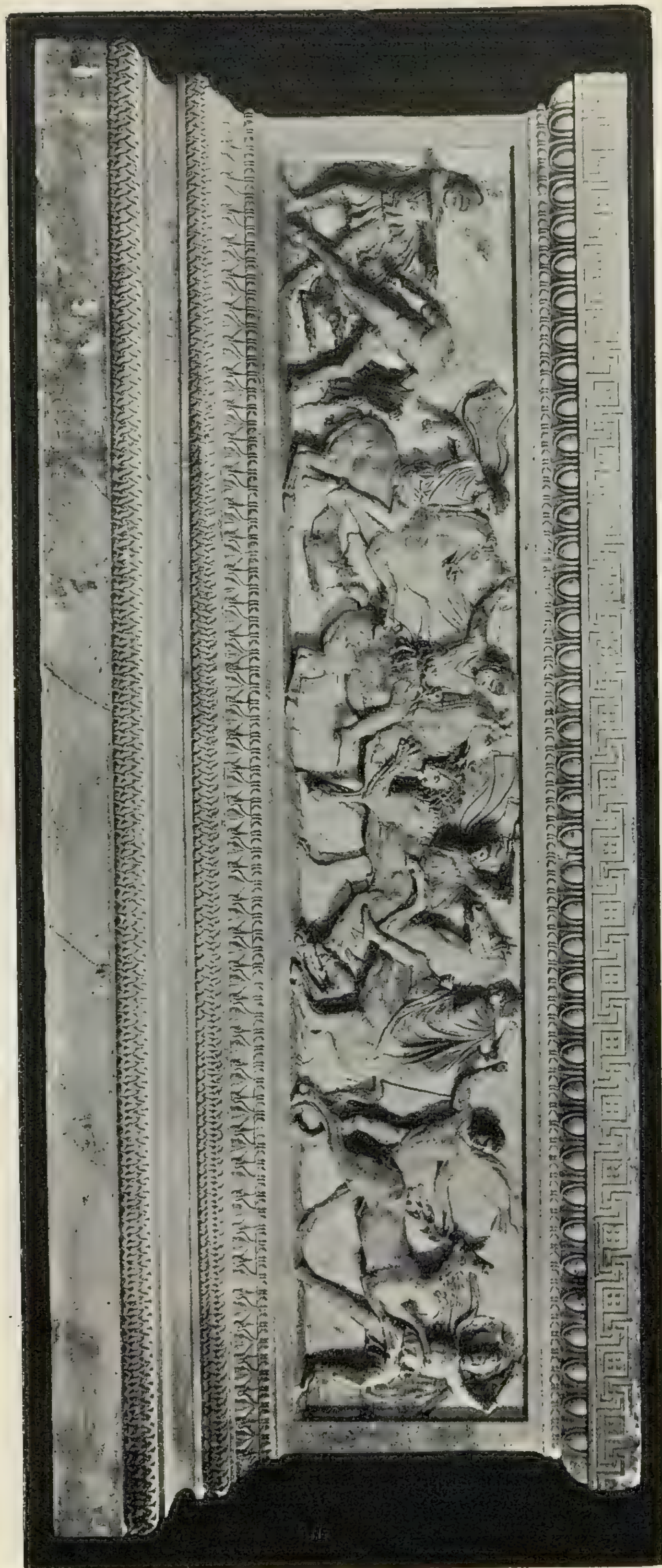


Рис. 197. «Саркофагъ Александра» въ Константинопольскомъ музеѣ.

Антіопа, кромѣ ногъ, верхняя часть Дирцеи и бо́льшая часть фигуръ, представляющихъ сыновей Антіопы.

Въ параллель съ родосской, развивалась пергамская школа. Она достигла замѣчательныхъ результатовъ. Побѣды пергамцевъ надъ галлами воодушевили пергамскихъ художниковъ, и они взялись за изображенія эпизодовъ изъ рукопашныхъ стычекъ съ ними. Кому не извѣстны превосходныя статуи умирающаго галла и галла, заколовшаго свою жену и убивающаго себя, чтобы избѣжать плѣна (см. рис. 130 и 200). Долгое время первую статую считали за гладіатора, а послѣднюю группу за Аррію и Цецина Пета *).

Во второй половинѣ семидесятыхъ годовъ, близъ Пергама были произведены раскопки, обогатившія искусство горельефами громад-

*) Петъ былъ осужденъ на смертную казнь за заговоръ противъ Клавдія вмѣстѣ со своею женою Арріей. Аррія заколола себя кинжаломъ и передала его мужу со словами:

— Петъ, — не больно!..

ныхъ размѣровъ. Особенно поражаютъ обломки колоссальнаго горельефа „Битвы боговъ", мощью своихъ формъ напоминающіе Микель-Анджело. Битва боговъ съ титанами — самъ по себѣ величественный сюжетъ, и онъ нашелъ себѣ достойныхъ исполнителей въ Пергамѣ. И. С. Тургеневъ такъ описываетъ свое впечатлѣніе:

Рис. 193. Лаокоонъ и его сыновья. Группа въ Ватиканѣ.

„...Всѣ эти — то лучезарныя, то грозныя, живыя, мертвыя, торжествующія, гибнущія фигуры, эти извивы чешуйчатыхъ змѣиныхъ колецъ, эти распростертыя крылья, эти орлы, эти кони, оружіе, щиты, эти летучія одежды, эти пальмы и эти тѣла, красивѣйшія человѣческія тѣла во всѣхъ положеніяхъ, смѣлыхъ до невѣроятности, стройныхъ до музыки, — всѣ эти разнообразнѣйшія выраженія лицъ, беззавѣтныя движенія членовъ, это торжество злобы и отчаянія, и веселость божественная и божественная жестокость,—все это небо и вся эта земля,—да это міръ, цѣлый міръ,

передъ откровеніемъ котораго невольный холодъ восторга и благоговѣнія пробѣгаетъ по жиламъ...“ (См. рис. 202, 203 и 204).

Восторженность дилетанта-художника здѣсь нѣсколько преувеличена; его восторги не вполнѣ раздѣляются спеціалистами. Аттала I, пергамскій царь, на-

Рис. 199. Фарнезскій быкъ, работа Аполлонія и Тауриска. Неаполитанскій музей.

званный Момзеномъ, въ его исторіи Рима, Лаврентіемъ Медичи классическаго міра, сумѣлъ воспользоваться благопріятными художественными вліяніями своей эпохи и сгруппировалъ въ Пергамѣ удивительные образцы творчества. Скульптура здѣсь уже принимаетъ историческій характеръ: борьба съ варварами слишкомъ сильно поражала умы современниковъ, — они пожелали увѣковѣчить свои побѣды; идеализируя позу, они искали реальнаго племенного сходства, достигая поразительныхъ результатовъ. Работая надъ гигантомахіей, пергамцы, не пренебрегая реализмомъ

родоссцевъ, облагораживали его, руководствуясь лучшими традиціями своихъ великихъ предшественниковъ *).

Изученіе пергамскихъ памятниковъ занимало въ концѣ прошлаго вѣка многихъ ученыхъ. Въ хаотическихъ обломкахъ мрамора разбираться нелегко, и только постепенно выяснилось взаимодѣйствіе фигуръ Зевса, Аѳины, Геи и прочихъ участниковъ гигантомахіи. Окончательнаго вывода пергамскіе изслѣдователи еще не дали, но несомнѣнно установлено одно положеніе: во второмъ вѣкѣ до нашей эры, въ періодъ паденія эллинскаго искусства, въ Пергамѣ господствовала школа, не только съ честью продолжавшая дѣло Праксителей и Фидіасовъ, но внесшая въ исторію искусствъ совершенно самобытные, превосходные элементы; изучать пергамскую школу художникамъ настолько же необходимо, какъ изучать Лизиппа, Микель-Анджело и Рафаэля.

Рис. 200. Галлы. Группа Пергамской школы. Вилла Людовизи.

Лучшимъ пособіемъ для изученія пергамскихъ древностей можно рекомендовать посѣщеніе „Королевскаго музея“ въ Берлинѣ, гдѣ въ систематическомъ порядкѣ сложены всѣ находки Шлимана и его послѣдователей.

---

*) Пергамъ вообще прославился болѣе мозаикой и облицовкой стѣнъ, чѣмъ зодчествомъ. Скульпторы занимались уже не миѳологіей, а прославленіемъ войнъ.

Фризъ гигантомаха тянулся на 100 метровъ въ длину и на 2 въ вышину. Авторовъ этого фриза мы не знаемъ, но, конечно, общая композиція принадлежала одному художнику.

Боги, разумѣется, являются тутъ побѣдителями. Армія ихъ полна тѣми второстепенными божествами, которыя значительно увеличили штатъ Олимпа послѣ-гомеровскаго времени. Даже трехликая многорукая Геката приняла участіе въ борьбѣ. Гиганты имѣютъ звѣроподобныя формы—съ змѣиными конечностями, крыльями, рогами и когтями. Это нисколько не мѣшаетъ реализму техники.

Очень важно то обстоятельство, что и здѣсь остались несомнѣнные слѣды раскраски, еще разъ подтверждающіе, что греки иллюминовали мраморъ.

Превосходны были послѣднія вспышки греческаго искусства во времена владычества надъ Элладой Римской имперіи. Внѣшняя выработка тѣлесной организаціи достигаетъ удивительной силы. Равновѣсіе пропорцій и ритмъ движеній — верхъ совершенства. Но, къ сожалѣнію, здѣсь выступаетъ передъ нами скорѣе работа разсудка, чѣмъ вдохновенія.

Въ эпоху эту появляется много изображеній гермафродитовъ. Нельзя сказать, чтобы въ подобныхъ статуяхъ играла исключительную роль чувственность. Скульпторы не старались изобразить физическое уродство: они стремились дать идеальное сліяніе формъ юноши съ упругими формами невинной дѣвушки, хотя въ знаменитомъ изваяніи Поликлета на эту тему—фигура не лишена сладострастнаго соннаго движенія. На фрескахъ Помпеи и Геркуланума очень часто можно встрѣтить гермафродитовъ.

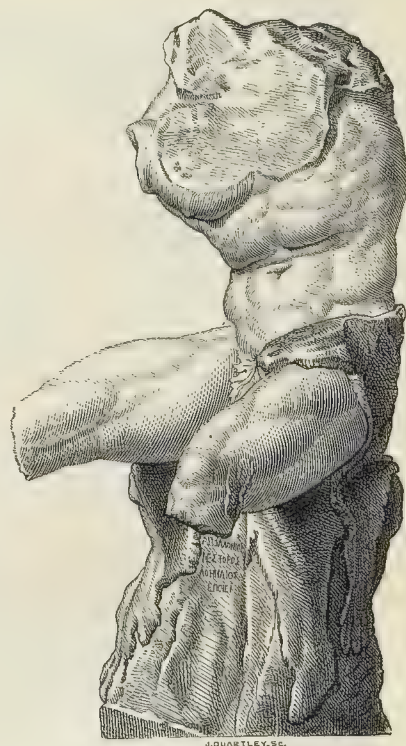


Рис. 201. Ватиканскій торсъ.

Знаменитый ватиканскій торсъ (см. рис. 201), отъ котораго въ восторгъ приходилъ Микель-Анджело, признаётся копіей съ Лизиппова оригинала и былъ созданъ Аполлоніемъ. Микель-Анджело восхищала та опухлость и та (если можно такъ выразиться) рѣзкость проявленій мускулатуры, которая была не чужда и его произведеніямъ. Но эта копія, вѣроятно, была далека отъ оригинала, такъ

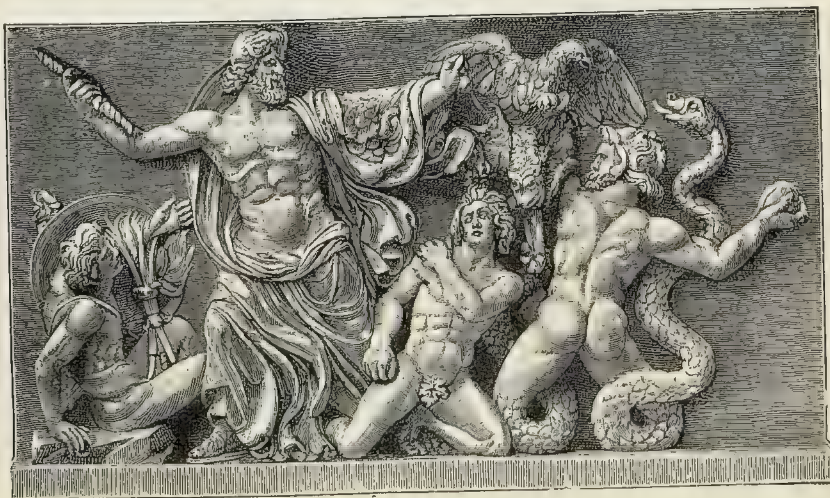


Рис. 202. Борьба боговъ съ титанами. Реставрація части пергамскихъ горельефовъ.

Рис. 203. Борьба боговъ съ титанами. Изъ Пергамскихъ обломковъ. Музей въ Берлинѣ.

Рис. 204. Борьба боговъ съ титанами. Горельефы Пергама. Берлинскій музей.

какъ ее отнюдь нельзя поставить наравнѣ съ вѣковѣчными изваяніями великихъ мастеровъ. Стоитъ сравнить ее съ парѳенонскими фронтонами, чтобы найти въ ней

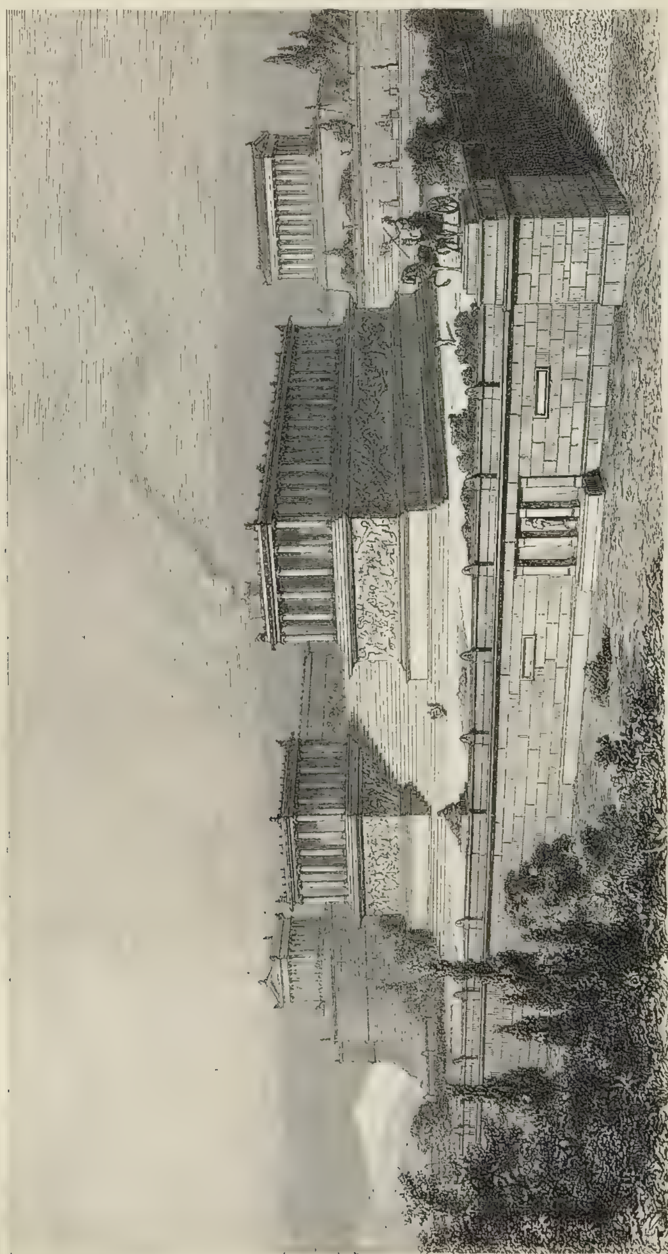


Рис. 205. Пергамъ, по реставраціи Бока.
На огромной террасѣ помѣщался алтарь Зевсу. Два постамента подъ боковыми колоннадами были покрыты горельефомъ «Битва боговъ съ титанами».

нѣкоторую неопредѣленность и даже дряблость мускуловъ. И тѣмъ не менѣе этотъ торсъ — одно изъ лучшихъ украшеній Ватикана, и знатоки долго не могутъ оторвать отъ него глазъ, увлекаясь имъ болѣе, чѣмъ Аполлономъ Бельведерскимъ.

Къ той же категоріи статуй съ излишне подчеркнутой мускулатурой принад-

лежитъ „Геркулесъ Фарнезскій“, тоже копія съ Лизиппа, находящаяся въ Неаполитанскомъ музеѣ. И тутъ мускулы напоминаютъ бугры и холмы, и только при извѣстной потугѣ художественнаго воображенія можно согласиться, что это не утрировка. Если мускулатура Геркулеса такова во время отдыха, какова же она должна быть при физическомъ напряженіи! Лизиппъ не могъ ваять такъ, и утрировка — дѣло рукъ копіиста.

Рис. 206. Флора. Неаполитанскій музей.

Въ большомъ количествѣ копій разошлась красивая статуя Флоры, всюду фигурирующая, какъ pendant Геркулесу, но запечатлѣнная болѣе мягкою выработкою. Оригиналъ ея, колоссальной величины, находится въ національномъ музеѣ Неаполя.

Не менѣе Геракла славится статуя Клеомена, извѣстная подъ именемъ Венеры Медицейской. Безконечное количество копій, разсѣянныхъ по всему міру, лучше всякихъ словъ говоритъ о необычайной граціи и изяществѣ этой, если и не идеально-художественной, то прелестнѣйшей изъ античныхъ статуй. Венера только-что возникла изъ пѣны морской — на ней нѣтъ даже ея чарующаго пояса. Это не купаніе ея, какъ у Праксителя,— это именно рожденье, на что намекаетъ и крошечный амуръ, усѣвшійся у ея ногъ верхо̀мъ на дельфинѣ. Стыдливый жестъ рукъ, прикрывающихъ наготу, плохо вяжется съ общей вызывающей экспрессіей лица, чувственной полуулыбкой и далеко не невиннымъ взглядомъ. Но какъ горделиво-хороша ея головка, если смотрѣть на нее en face и нѣсколько снизу! Богини тутъ нѣтъ, но есть женщина дивной красоты. Все просто, легко, гармонично, весело. Пухленькая кисть лѣвой руки замѣчательна по красотѣ очертаній. Прическа болѣе чѣмъ кокетлива, и нѣкоторая ея небрежность придаетъ статуѣ еще болѣе характерности (см. рис. 208).

На ряду съ ней приходится говорить о Милосской Венерѣ — величайшемъ

скульптурномъ произведенiи, которое приписывается рѣзцу нѣкоего Александра, сына Менида, изъ Антiохiи. Венера Милосская даже не дошла до насъ цѣликомъ: обѣ руки ея отломаны. Но это отсутствiе рукъ не мѣшаетъ торсу блистать необычайною божественною красою. Это богиня въ полномъ значенiи слова, богиня достойная алтарей и молитвъ. Вотъ какъ описываетъ нашъ лирикъ-поэтъ впечатлѣнiе, произведенное на него этой статуей въ Луврѣ.

„Изъ одеждъ, спустившихся до бедръ прелестнѣйшимъ изгибомъ, выцвѣтаетъ нѣжно, молодой, холодной кожей сдержанное тѣло богини. Это бархатный, прохладный и упругiй завитокъ ранняго цвѣтка, навстрѣчу первому лучу только-что разорвавшаго тѣсную оболочку. До него не только не касалось ничье дыханье, самая заря не успѣла уронить на него свою радостную слезу. Богиня не кокетничаетъ, не ищетъ нравиться. Плѣнительный изгибъ тѣла явился самъ собою, вслѣдствiе змѣиной гибкости членовъ. Она ступила на лѣвую ногу, нижняя часть торса повинуется движенiю, а верхняя ищетъ равновѣсiя. Обойдите ее всю и, затаивъ дыханiе, любуйтесь невыразимой свѣ-

Рис. 207. Геркулесъ Фарнезскiй. Неаполитанскiй музей.

жестью стана и дѣвственно-строгой пышностью груди, которая какъ бы оспариваетъ мѣсто у нѣсколько прижатой правой руки этой чудной, упругой, треугольной

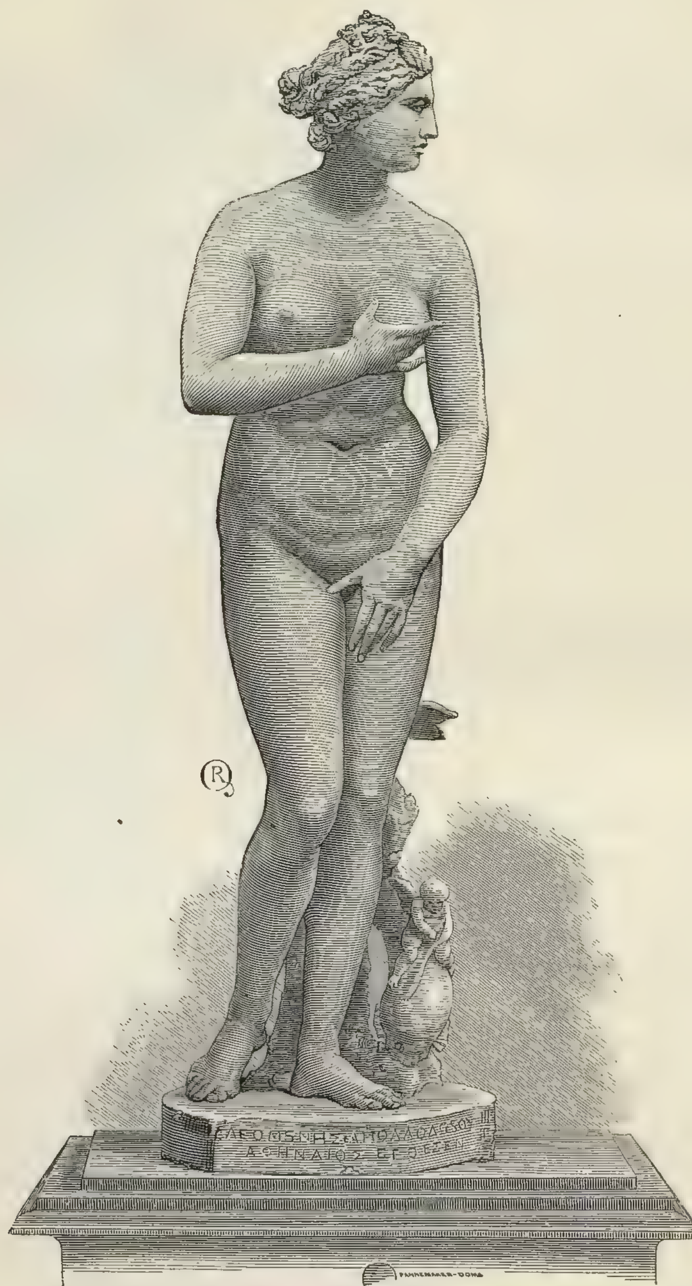


Рис. 208. Венера Медицейская. Флоренція. Дворецъ Уффици.

складкой, образовавшейся сзади, подъ правой мышкой. Что̀ ни новая точка зрѣнія, то новые изгибы тончайшихъ, совершеннѣйшихъ линій. А эта нѣсколько приподнятая, полуоборотомъ влѣво смотрящая голова? Вблизи, снизу вверхъ, кажется,

будто нѣсколько закипутые, слегка вьющіеся волоса собраны торопливо въ узелъ. Но отойдите нѣсколько по галлереѣ, чтобы можно было видѣть проборъ, и убѣдитесь, что его расчесывали Граціи. Только онѣ умѣютъ такъ скромно кокетничать. О красотѣ лица говорить нечего. Гордое сознаніе всепобѣждающей власти дышитъ въ разрѣзѣ губъ и глазъ, въ воздушныхъ очертаніяхъ ноздрей. Но и эта гордость не жизненный наростъ извѣстныхъ убѣжденій, — наростъ угловатый, всегда оскорбляющій глазъ, какъ бы искусно, тщательно ни былъ скрываемъ, — это выраженіе, присущее самому явленію. Это гордость прекраснаго коня, могучаго льва, пышнаго павлина, распустившагося цвѣтка. Что касается до мысли художника, ея тутъ нѣтъ. Художникъ не существуетъ, онъ весь перешелъ въ богиню, въ свою Венеру Побѣдительницу (Venus Victrix). Ни на чемъ глазъ не отыщетъ тѣни преднамѣренности; все, что вамъ невольно поетъ мраморъ, говоритъ богиня, а не художникъ. Только такое искусство чисто и свято, все остальное — его профанація. Ея обѣ руки отбиты: правая выше локтя, лѣвая почти у самаго плеча, по приподнятымъ округлостямъ котораго видно, что рука была въ вытянутомъ положеніи. Думаютъ, будто побѣдительница держала въ этой рукѣ копье. Но объ этомъ даже подумать страшно и больно. Что ни вообрази — сейчасъ нарушается стройное единство идеала, находящагося передъ глазами. Того, кто осмѣлится сюда прибавить что-либо,—будь онъ самъ Канова или Торвальдсенъ, — надо выставить къ позорному столбу общественнаго презрѣнія...“ *(А. Фетъ).*

Рис. 209. Венера Милосская. Луврскій музей.

Тѣмъ не менѣе праздный вопросъ о рукахъ дивной статуи до сихъ поръ занимаетъ ученыхъ. Здѣсь изображенъ рядъ копій со всевозможныхъ проектовъ, появившихся за послѣдніе годы на выставкахъ, гдѣ Венеру портятъ ваятели на всевозможные лады (см. рис. 210, 211, 212, 213, 214, 215 и 216). Наиболѣе вѣроятная реставрація изображена на рис. 217, — основаніемъ она имѣетъ письма очевидцевъ: статуя была найдена цѣлой,—съ двумя руками, и очевидцы утверждаютъ,

что одной рукой Венера поддерживала одежды, а другой держала яблоко, полученное отъ Париса. Венера Милосская находится въ отдѣльной залѣ нижняго скульптурнаго музея Лувра и великолѣпно освѣщена изъ бокового окна, отражаясь при этомъ въ стѣнномъ зеркалѣ.

Рис. 210. Венера съ яблокомъ. Проектъ Фюрванглера.

Рис. 211. Венера съ голубемъ. Проектъ Саломана.

Рис. 212. Венера пишущая. Проектъ Стильмана.

Рис. 213. Венера и Тезей (Марсъ). Проектъ Ревессона.

Умѣнье „видѣть“ сказывается очень рѣзко въ живописи, — тутъ уже недостаточно уловить одну форму, рисунокъ: нужно понять перспективу. Въ этомъ отношеніи художественное чутье грековъ не поднялось до колоссальной высоты ихъ пластики. Миловидныя, граціозныя линіи ихъ рисунка говорятъ о ясномъ представленіи формъ,—но ни линейной ни воздушной перспективы еще вполнѣ не уловлено.

Рис. 214. Венера и Марсъ. Проектъ Катрметръ-де-Канси.

Рис. 215. Венера съ зеркаломъ. Проектъ, экспонированный въ Вѣнѣ.

Рис. 216. Венера съ вѣнками. Проектъ Белла.

Конечно, первое проявленіе живописи — раскраска тѣла симметричными поло-

сами, и затѣмъ—цвѣтная роспись посуды. Фигуры, появившіяся на красныхъ глиняныхъ горшкахъ темными силуэтами, представляютъ, такъ сказать, плоскій барельефъ: онѣ не выходятъ изъ обычныхъ рамокъ скульптурнаго орнамента и, не представляя самостоятельнаго художественнаго произведенія, служатъ побочной деталью, украшеніемъ. Поэтому, когда впослѣдствіи живопись перешла къ изображенію болѣе грандіозныхъ сюжетовъ, она уже не могла отрѣшиться отъ извѣстной условности тѣсныхъ рамокъ барельефа. Круглая форма сосуда заставляла художника обращать вниманіе не на общее пятно, а на выработку отдѣльныхъ частей. Отсюда явилось неумѣнье схватывать въ картинѣ одно цѣлое. Поверхностное увлеченіе внѣшностью, скользящая внимательность грека, схватывавшаго поражающій его красотою формъ образъ и не вникавшаго во внутреннюю, психическую его сторону,—слишкомъ сильно приковывали его взглядъ къ отдѣльной прелести деталей и не позволяли ему сосредоточиваться на одномъ пунктѣ. Лицо изображаемаго героя не составляло центра художественнаго произведенія,—это была одна изъ подробностей, которой не отдавалось особеннаго предпочтенія. Красота торса была даже понятнѣе греку, чѣмъ сложная экспрессія лица. Ритмъ тѣла предпочитался внутренней эмоціи, которая стала выдвигаться на первый планъ только впослѣдствіи, когда искусство вступило на почву христіанства.

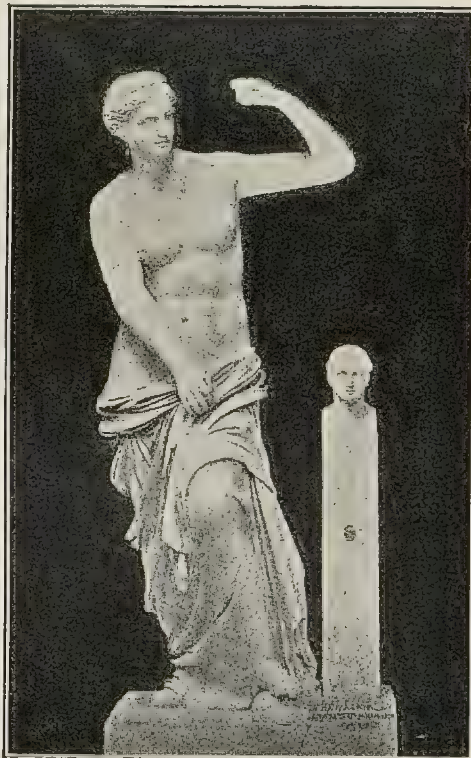


Рис. 217. Венера съ яблокомъ. Проектъ Тарраля

Ремесленный характеръ росписи посуды, несмотря на ясный, веселый пошибъ, съ которымъ онъ практиковался, вслѣдствіе разъ навсегда установленной формы, нѣсколько архаиченъ, и только ко времени позднѣйшаго процвѣтанія греческаго искусства развертывается во всей красотѣ, въ эпоху Перикла достигая высоты самостоятельнаго искусства, которое перестаетъ быть простою росписью и украшеніемъ. Нельзя думать, чтобы греки обладали особенными средствами для своихъ живописныхъ работъ. Напротивъ, художественный ихъ матеріалъ былъ весьма скуденъ, и Плиній увѣряетъ, что въ древности употребляли только четыре краски: желтую, черную, бѣлую и красную. Тѣмъ не менѣе греки, какъ извѣстно, умѣли достигать и этой неполной гаммой замѣчательныхъ результатовъ.

Опуская имена всѣхъ полумиѳическихъ живописцевъ, мы начнемъ перечень греческихъ художниковъ съ *Полигнота*, уроженца острова Ѳазоса, измѣнившаго укоренившимся традиціямъ и сдѣлавшаго крупный шагъ впередъ. Онъ первый сталъ работать на деревянныхъ доскахъ и расписалъ Дельфійскій храмъ и Пропилеи. Его

„Сошествіе Одиссея въ Аидъ"—рядъ строго-выполненныхъ композицій — въ высшей степени понравилось грекамъ. Когда Полигнотъ отказался отъ платы за свои труды,—

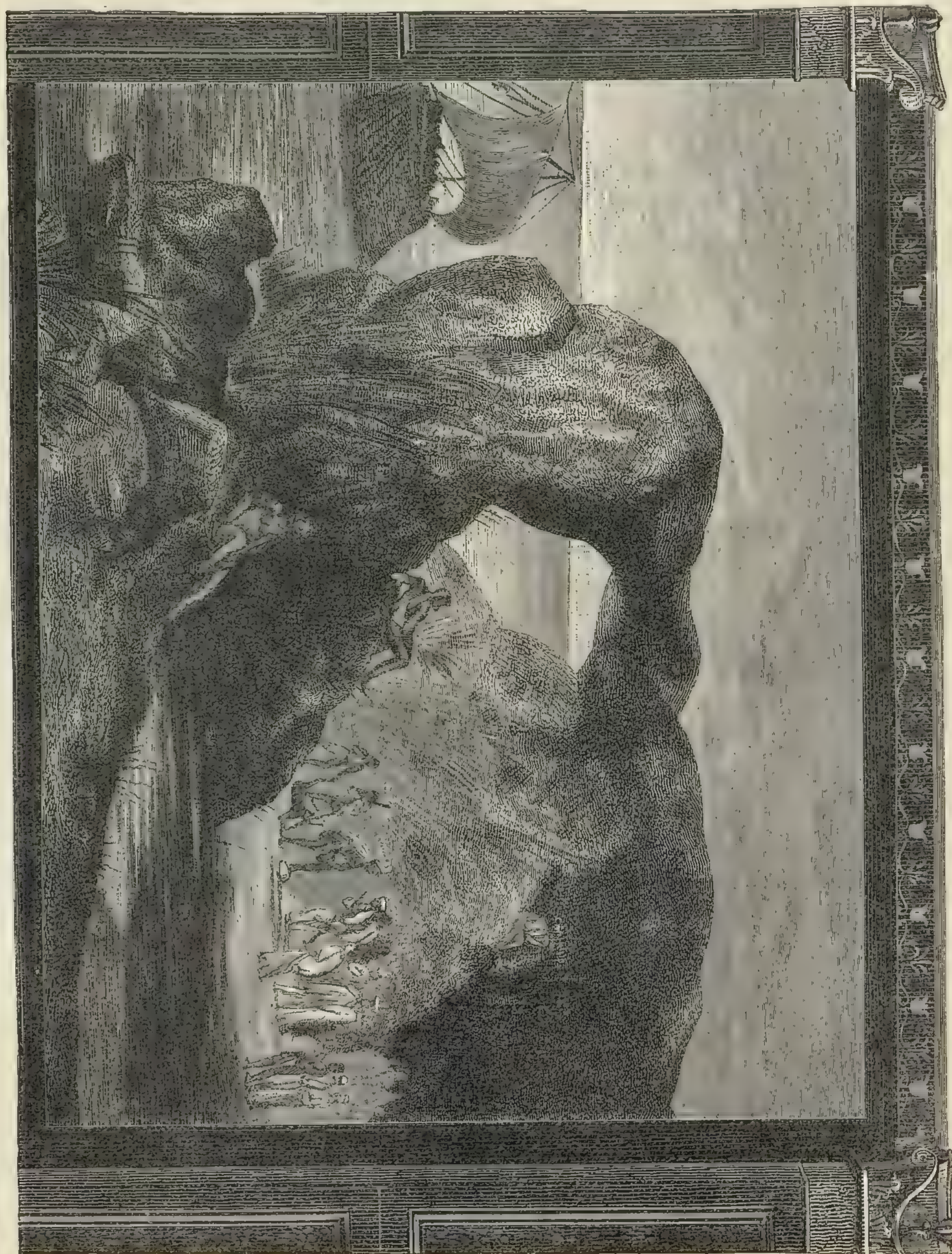


Рис. 218. Образецъ эллино-римской живописи. Одиссей въ подземномъ царствѣ Аида. Ватиканская библіотека въ Римѣ.

амфиктіоны дали ему право на безплатное проживаніе во всей Греціи, куда бы онъ ни приходилъ. Одновременно съ нимъ славился *Аполлодоръ*, превосходно владѣвшій свѣтомъ, отлично понявшій законы его градаціи.

Но громкой славой пользовался особенно ученикъ его *Зевксисъ*, представитель

такъ-называемой іонійской школы, зародившейся въ Малой Азіи и отличавшейся мягкостью контуровъ и красокъ. Соперничая въ искусствѣ съ своимъ товарищемъ *Парразіемъ*, онъ уже отрѣшился совершенно отъ условности и писалъ, подчиняясь болѣе всего натурѣ. Создавая идеальные типы, онъ старался выискивать среди окружающихъ подходящія характерныя черты и сливать ихъ въ одно цѣлое. Исполняя по заказу жителей Кротоны „Елену", онъ взялъ себѣ для натуры пять красивѣйшихъ дѣвушекъ города, совмѣщая въ своей картинѣ всѣ тѣ совершенства красоты,

Рис. 219 и 220. Портреты, найденные въ муміяхъ, греческой работы.

которыми была полна каждая изъ нихъ *). Всѣмъ извѣстенъ анекдотъ о Зевксисѣ, написавшемъ виноградъ такъ живо, что птицы слетались его клевать. Парразій, въ свою очередь, написавшій занавѣсь, которая задергивала картину, обманулъ реальностью изображенія самого Зевксиса. Анекдотъ этотъ можетъ вызвать невольное соображеніе о томъ, что знаменитые художники, рабски подражая натурѣ, мало заботились о выборѣ модели, довольствуясь сравнительно дешевыми эффектами. Зевксисъ превосходилъ Парразія въ тонахъ, значительно уступая ему въ рисункѣ. Голова и конечности въ работахъ Зевксиса были тяжеловаты сравнительно съ торсомъ. Кар-

*) «Мы жалѣемъ объ этомъ артистическомъ заблужденіи,—замѣчаетъ Реймонъ:—и убѣждены въ томъ, что его Елена не имѣла самобытной красоты и характера. Идеалъ не состоитъ въ соединеніи разбросанной, различной красоты, но въ томъ, чтобы вдохнуть жизнь въ одинъ предметъ и возвысить его до типа всѣхъ однородныхъ ему предметовъ».

Рис. 221. Софоклъ.
Въ Ватиканскомъ музеѣ.

тины его, вѣроятно, были велики, такъ какъ изображенія у него обыкновенно превышали естественный ростъ. Парразій, напротивъ, если и не имѣлъ блестящаго колорита, то отличался превосходнымъ рисункомъ. Въ его произведеніяхъ есть уже прямые намеки на воздушную перспективу, такъ какъ Плиній указываетъ на замѣчательную округлость тѣлъ въ его картинахъ. Про него составилось мнѣніе, что онъ умѣлъ схватывать характерныя національныя черты аѳинянъ, совмѣщая въ изображеніи ихъ и тщеславіе, и высокомѣріе, и подобострастіе, и застѣнчивость. Его изображенія боговъ славились по всей Греціи, а множество превосходныхъ эскизовъ, оставшихся послѣ его смерти, могли бы послужить цѣлою школой для художниковъ. Самомнѣніе у Зевксиса и Парразія было развито до того, что первый не продавалъ, а дарилъ свои картины, говоря, что нѣтъ такихъ сокровищъ, которыми онѣ могли бы быть оплачены, а второй называлъ себя сыномъ Аполлона и, блестя золотомъ и пурпуромъ, появлялся на народныхъ празднествахъ.

Но достойнаго соперника себѣ встрѣтилъ Парразій въ лицѣ Тиманѳа. Тиманѳъ побѣдилъ его на конкурсѣ, хотя Парразій и не призналъ себя побѣжденнымъ. Тиманѳъ былъ художникъ-психологъ. Передъ его картинами зрители невольно задумывались. Особенно славилось его „Жертвоприношеніе Ифигеніи": онъ закуталъ голову ея отца покрываломъ, предоставляя зрителю вообразить муки искаженнаго скорбью лица. Недосказанность тутъ какъ разъ у мѣста: впасть въ реализмъ Лаокоона авторъ, очевидно, не хотѣлъ *).

Но рука объ руку съ іонійской школой идетъ школа сикіонійская, правда, не обладающая мягкимъ колоритомъ первой, но зато силой рисунка и строгой выработкой значительно превосходящая ее. Здѣсь реализмъ понимался правильнѣе. *Эвфраноръ*-сикіонецъ написалъ Тезея и, сравнивая его съ Тезеемъ Парразія, сказалъ: „его Тезей выросъ на розахъ, а мой—на говядинѣ". Слова эти совершенно ясно характеризуютъ основные принципы школъ.

Самымъ блестящимъ представителемъ сикіонцевъ можно назвать придворнаго живописца Александра Великаго—*Апеллеса*, который, соединяя всѣ достоинства своей школы, сумѣлъ въ то же время блестя-

Рис. 222. Эврипидъ.
Въ Ватиканскомъ музеѣ.

*) Въ Помпеѣ найдена картина «Жертвоприношеніе Ифигеніи», которая, вѣроятно, представляетъ подражаніе этому произведенію.

щимъ колоритомъ превзойти іонійскую школу. „Ни одного дня безъ черты!“ *) говаривалъ онъ и, руководствуясь этимъ правиломъ, вырабатывалъ превосходный рисунокъ. Чувство мѣры было ему присуще: онъ никогда не зарабатывался, не *записывалъ* картинъ. „*Протогенъ* и я,—говорилъ онъ про своего знаменитаго родосскаго современника:—мы оба хорошіе художники, и онъ, можетъ-быть, былъ бы выше меня, если-бъ умѣлъ во-время остановиться“. Степень выработки ихъ рисунка достигала высшей степени совершенства. Когда однажды Апеллесъ пріѣхалъ на Родосъ къ Протогену и, не заставъ его дома, не пожелалъ сказать своего имени, онъ только набросалъ на доскѣ контуръ фигуры. По возвращеніи домой, Протогенъ сразу узналъ геніальную руку гостя, съ которымъ лично не былъ знакомъ. Но, пораженный красотой наброска, онъ, въ свою очередь, выискалъ новыя красоты въ этомъ контурѣ. Апеллесъ, снова не заставъ его и увидѣвъ новый набросокъ, сдѣлалъ третій эскизъ, передъ которымъ преклонился Протогенъ. Этотъ эскизъ служилъ предметомъ изумленія современниковъ и, перевезенный въ Римъ, погибъ при Августѣ во время пожара дворца. Изящество Апеллесова рисунка превосходило все видѣнное дотолѣ. Поэтому его картина, изображающая Афродиту и Грацій, особенно славилась въ Элладѣ. Молодое, энергичное лицо всемірнаго завоевателя тоже удавалось Апеллесу, и только одинъ онъ получилъ право писать его портреты. Онъ идеализировалъ въ немъ мощь и силу, давалъ ему въ десницу перуны Зевса. Александръ былъ горячо къ нему привязанъ. Апеллесъ былъ влюбленъ въ Кампаспу, одну изъ наложницъ его; несмотря на слезы Кампаспы, Александръ отдалъ ее художнику,—и результатомъ этого подарка явилась знаменитая картина—Венера Анадіомена, т. е. выходящая изъ волнъ. Онъ строго держался правды и, какъ извѣстно, переписалъ

Рис. 223. Одежда грековъ. Гиматіонъ.

Рис. 224. Одежда грековъ. Короткій хитонъ и гиматіонъ.

*) Nulla dies sine linea!

Рис. 225. Женскій хитонъ.

котурнъ, когда сапожникъ замѣтилъ ему невѣрное расположеніе ремней *). Написавъ нѣсколько трактатовъ о живописи, Апеллесъ подарилъ въ то же время художниковъ изобрѣтеніемъ превосходнаго лака, съ помощью котораго можно было сохранять картины въ теченіе вѣковъ.

До насъ не дошло картинъ эллинскихъ мастеровъ, кромѣ кой-какихъ фресокъ да расписныхъ вазъ; мы вѣримъ на-слово Плинію и прочимъ писателямъ древности; мы думаемъ, что картины могли быть, при всѣхъ ихъ перспективныхъ неточностяхъ, прекрасны,—иначе чѣмъ бы восхищались цѣлые города, обладавшіе тонкимъ вкусомъ изящнаго, воспитанные на превосходной скульптурѣ? Мы знаемъ, что въ послѣдніе періоды живописцы писали по преимуществу энкаустикой, то-есть восковыми красками, имѣвшими то достоинство передъ масляными, что онѣ не имѣютъ отблеска. По тѣмъ портретамъ эллинскаго письма, которые найдены въ муміяхъ, мы можемъ судить о томъ, какъ хороши могли быть портреты, писанные первыми мастерами (см. рис. 219 и 220). Образцомъ пейзажной живописи можетъ служить копія съ картины, изображающая Одиссея въ Аидѣ (рис. 218).

Рис. 226. Одежда дѣвушекъ для гимнастическихъ игръ.

Ясное и чистое представленіе художественной идеи нерѣдко затемнялось у грековъ аллегоріями—этимъ противнымъ и ложнымъ жанромъ. Мы знаемъ, напримѣръ, о картинѣ Апеллеса — *Клевета.* На тронѣ сидитъ властитель съ ослиными ушами; передъ нимъ—юноша, котораго тащитъ за волосы Клевета вмѣстѣ съ Незнаніемъ и Подозрѣніемъ. Впереди идетъ Зависть, истощенная, блѣдная, съ злобными глазами, а сзади—Раскаяніе, въ трауръ и слезахъ.

Какимъ уваженіемъ пользовались произведенія великихъ мастеровъ, видно изъ того, что когда

*) Но извѣстно также его выраженіе: «Ne sutor supra crepidam», т. е. не суди о томъ, что выше котурна.

Деметрій Поліоркетъ осадилъ Родосъ, и ему пришлось брать городъ именно съ той стороны, гдѣ помѣщалась мастерская Протогена и гдѣ находилась его знаменитая картина „Охотникъ съ собакой“, то онъ, изъ боязни повредить студію, отказался отъ осады. Говорятъ, что въ память объ этомъ родосцы продали оставшіяся стѣнобитныя орудія и на полученныя деньги поставили чудовищную статую Колосса Родосскаго. Но грекамъ не чужды были и легкія жанровыя вещи. Пиреикусъ, стоявшій во главѣ этой *рипарографіи*, превосходно писалъ цырюльни, чеботарни, рыночныя сцены съ ослами и телѣгами; картины его цѣнились въ огромныя суммы. Жанровыя сцены писались иногда въ очень незначительномъ размѣрѣ: Калликлесъ писалъ вещи всего въ 3 вершка вышиной, которыя, впрочемъ, не уступали большимъ композиціямъ.

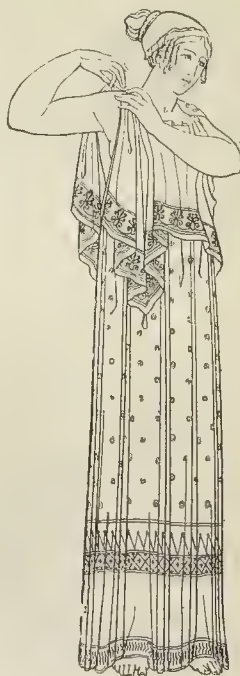


Рис. 227. Женскій хитонъ съ диплоидомъ.

Наконецъ извѣстно, что въ Элладѣ большимъ распространеніемъ пользовалась мозаика, перешедшая отъ простыхъ наборныхъ узоровъ пола къ сложнымъ миѳологическимъ сюжетамъ. Въ Сиракузахъ у Гіерона II былъ корабль, который былъ украшенъ мозаичными сценами изъ Иліады, работы пергамца Соза.

По описаніямъ, статуямъ и керамическимъ рисункамъ мы имѣемъ вполнѣ ясное представленіе о греческомъ костюмѣ, который со временъ Гомера до позднѣйшихъ временъ мало измѣнился, и только послѣ вѣка Перикла, когда наступило измельчаніе эллинской расы, азіатская роскошь смѣнила простоту, которая можетъ служить идеальнымъ образцомъ легкой одежды.

Рис. 228. Праздничная одежда гречанки.

Вся одежда грека состояла изъ двухъ четыреугольныхъ кусковъ матеріи, изъ которыхъ костюмъ не выкраивался, а составлялся искуснымъ сочетаніемъ складокъ. Нижняя одежда—рубашка, и верхняя—плащъ. Дѣлались онѣ изъ превосходной аттической шерсти или изъ льна и носились соотвѣтственно временамъ года. Пестрыя персидскія матеріи, финикійскія пурпурныя и шелковыя ткани считались уже роскошью. Но бѣлый цвѣтъ греки носили предпочтительнѣе, расцвѣчая по подолу каймами хитраго орнамента, очень солиднаго и изящнаго.

Отличительныя свойства характера іонянъ и спартанцевъ сказались сразу на ихъ костюмѣ. Спартанцы слишкомъ просто смотрѣли на человѣческое тѣло, и если іонійцы долго не рѣшались изображать

женщину совершенно обнаженной, то въ Спартѣ не считалось неприличнымъ собирать молодежь въ гимназіяхъ — мальчиковъ и дѣвочекъ — совершенно нагими. Они считали излишнимъ красить матерію и оставляли ее такой, какой она выходила съ ткацкаго станка. Щегольства тутъ не было и въ поминѣ. Мужчина довольствовался однимъ плащомъ—гиматіономъ, которымъ запахивалъ черезъ лѣвое плечо спину и,

Рис. 229. Праздничныя одежды аѳинянокъ. Съ фриза Парѳенона.

пропустивъ его подъ правою мышкой, чтобы сдѣлать свободнымъ движеніе правой руки, закрѣплялъ на лѣвомъ же плечѣ свободный конецъ. Мужская рубашка—хитонъ—представляла такой же кусокъ матеріи, согнутый пополамъ, съ прорѣзомъ на сгибѣ для руки и сшитый на противоположной сторонѣ съ прорѣзомъ для другой руки. Наверху хитонъ схватывался надплечной пряжкой и на таліи стягивался поясомъ; рукавовъ у хитона почти никогда не было, и, въ отличіе отъ восточнаго, онъ едва доходилъ до колѣнъ. Впослѣдствіи спартанцы заимствовали у аѳинянъ хламиду (χλαμύς)—короткій плащъ, который привился потомъ и у кельтовъ и у германцевъ. Носили ее во время походовъ, на праздникахъ, и по преимуществу молодые люди.

Если гиматіонъ былъ въ большинствѣ случаевъ мужской одеждой, то женщины, по большей части, употребляли хитонъ, доходившій до полу. Женская кокетливость гречанокъ и изъ этого простого куска ткани сдѣлала идеально-красивую одежду только однимъ умѣньемъ красиво располагать складки. Хитоны эти обыкновенно бывали или съ откиднымъ верхомъ, который образовался отъ избытка матеріи, или съ выпускомъ широко-свободнаго, богатыми складками лежавшаго переда.

Дѣвушки носили болѣе короткіе хитоны, которые онѣ спускали при гимнастикѣ и борьбѣ съ одного плеча и отвертывали снизу настолько, что подолъ оказывался значительно выше колѣна. Такой костюмъ тоже чрезвычайно шелъ къ стройному тѣлосложенію гречанокъ (см. рис. 226).

Рис. 230. Гречанка подъ восточнымъ зонтикомъ.

Аѳинянинъ, болѣе склонный къ тонкой оцѣнкѣ красоты, предпочиталъ длинныя восточныя одежды и, удлинивъ плащи до шлейфа, поневолѣ принужденъ былъ заботиться о красивомъ расположеніи складокъ. Изученіе этихъ складокъ пришлось ввести въ гимназическую программу. Ради большей красоты и удобства, рѣшили вшивать въ углы одежды гирьки, иногда замаскированныя кистями. Оттягивая складки книзу, гирьки заставляли матерію обрисовывать данную форму болѣе ясно. Дорожные плащи были, конечно, несравненно короче и болѣе удобны по простотѣ.

Женщины у аѳинянъ щеголяли тоже въ хитонѣ, дѣлая его настолько длиннымъ, что приходилось надѣвать уже не одинъ, а два пояса, дѣлая двойной выпускъ. Малоазійская форма была по преимуществу принята ими, хотя впослѣдствіи привились и дорійскіе костюмы. Послѣдніе, несшивные, допускали свободу въ расположеніи складокъ и отворотовъ, что, конечно, нравилось женщинамъ. Онѣ преподпоясывали хитонъ самымъ разнообразнымъ способомъ, то выпуская складки съ боковъ, то дѣлая фальшивые рукава. Расшитые края выпусковъ превратили верхнюю часть хитона въ отдѣльную безрукавку, надѣтую на юбку. Цвѣтъ хитоновъ колебался между желтымъ, коричневымъ, пурпурнымъ, голубымъ, зеленымъ и краснымъ, но предпочтительно всему остальному употреблялся бѣлый цвѣтъ. Иногда гиматіонъ на-

дѣвался одного цвѣта, а хитонъ—другого. Украшенія каймы не переходили границъ и всегда были самыя умѣренныя.

Головной уборъ грека составлялъ лишь естественную необходимость и надѣвался только при дождѣ или на солнцѣ; въ тѣни—въ садахъ академіи и въ портикахъ—шляпъ не надѣвали. Тѣмъ не менѣе мужскіе головные уборы были въ Греціи очень разнообразны. Тутъ были шляпы войлочныя, широкополыя, съ мягкими, то завороченными кверху, то опущенными книзу полями; были шляпы въ родѣ монаше-

Рис. 231. Сидящая гречанка. Вѣроятно, портретная статуя.

ской скуфьи, которыя носили больные; порою шляпы напоминали грибъ съ остроконечной верхушкой. Ихъ плели иногда изъ соломы, иногда красили. Солдаты, охотники и путешественники носили узкополыя шляпы *петазосъ*. Женщины носили сѣтки, обручи, покрывала и колпаки. Замужнія женщины прикрѣпляли къ косѣ прозрачное покрывало. Отъ солнца онѣ закрывались обыкновенно зонтиками, очень изящными, складными, чисто-восточной формы (см. рис. 230).

Обувь надѣвали всѣ, какъ только вступали въ возмужалость. Мальчики и дѣвочки ходили босикомъ, но взрослые, выходя изъ дома, надѣвали сапоги. Первоначальная ихъ форма—былъ обычный типъ сандаліи, распространенной на Востокѣ, т.-е. простой подошвы, подвязанной къ ступнѣ ремнями. Постепенно совершенствуясь и закрывая краями лодыжки, сандалія перешла въ открытый башмакъ, а затѣмъ въ вы-

сокій полусапогъ со шнуровкой, который надѣвался поверхъ чулка. Охотники, путешественники и ремесленники носили высокую обувь, подбитую гвоздями. Какъ ни странно сказать, но самымъ моднымъ, изящнымъ сапогомъ былъ спартанскій, и его

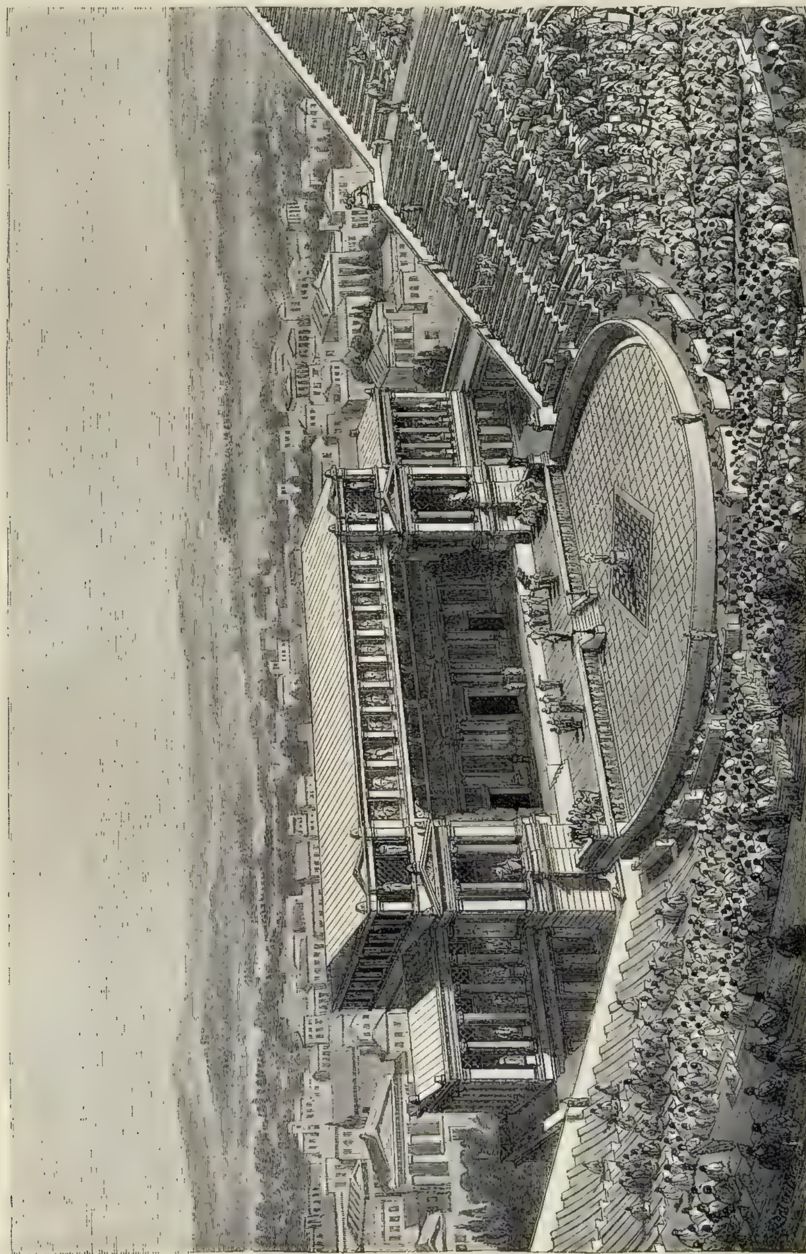


Рис. 232. Типъ театра въ Элладѣ.
Реставрація театра Діониса въ Аѳинахъ, по проекту Рэлендера.

ставили на ряду съ превосходной малоазійской обувью. Дамы еще болѣе занимались обувью, надѣвая цвѣтные башмачки съ металлическими украшеніями.

Всякое излишнее щегольство считалось для мужчины неприличнымъ. Лакеде-

моняне подъ страхомъ наказанія запрещали своимъ гражданамъ носить украшенія. Позволялось заботиться только о своей шевелюрѣ. Большая окладистая борода и густые вьющіеся волосы считались лучшимъ украшеніемъ мужчины, и только спартанцы брили иногда себѣ усы. Стриженые волосы были признакомъ низкаго происхожденія. Но со временъ македонскаго владычества стали брить бороду и завивать волоса въ мелкія кудри или стричь ихъ почти подъ гребенку. Единственная драго-

Рис. 233. Конный эллинъ. Съ Пароенонскаго фриза.

цѣнная вещь, которую могъ носить мужчина, это—перстни, да и то въ Спартѣ они были желѣзные. Главнѣйшее ихъ назначеніе—служить печатями. Спартанцы носили простыя трости и дорожные посохи, аѳиняне—такія же трости, но съ отдѣланными набалдашниками; впослѣдствіи аѳинская аристократія нашла, что ходить съ посохомъ—признакъ дурного тона, и оставила его совершенно.

Но зато женщинамъ было предоставлено полное раздолье въ изобрѣтеніяхъ самыхъ неестественныхъ подробностей туалета. Низенькія ростомъ надѣвали башмаки на пробочной высокой подошвѣ, высокія—ходили на тонкихъ подошвахъ, низко опустивъ голову, чтобы казаться ниже. Станъ одѣвался въ *строфіонъ*—нѣчто въ родѣ нашего корсета. Худоба бедеръ пополнялась подложенными турнюрами. При выдавшемся

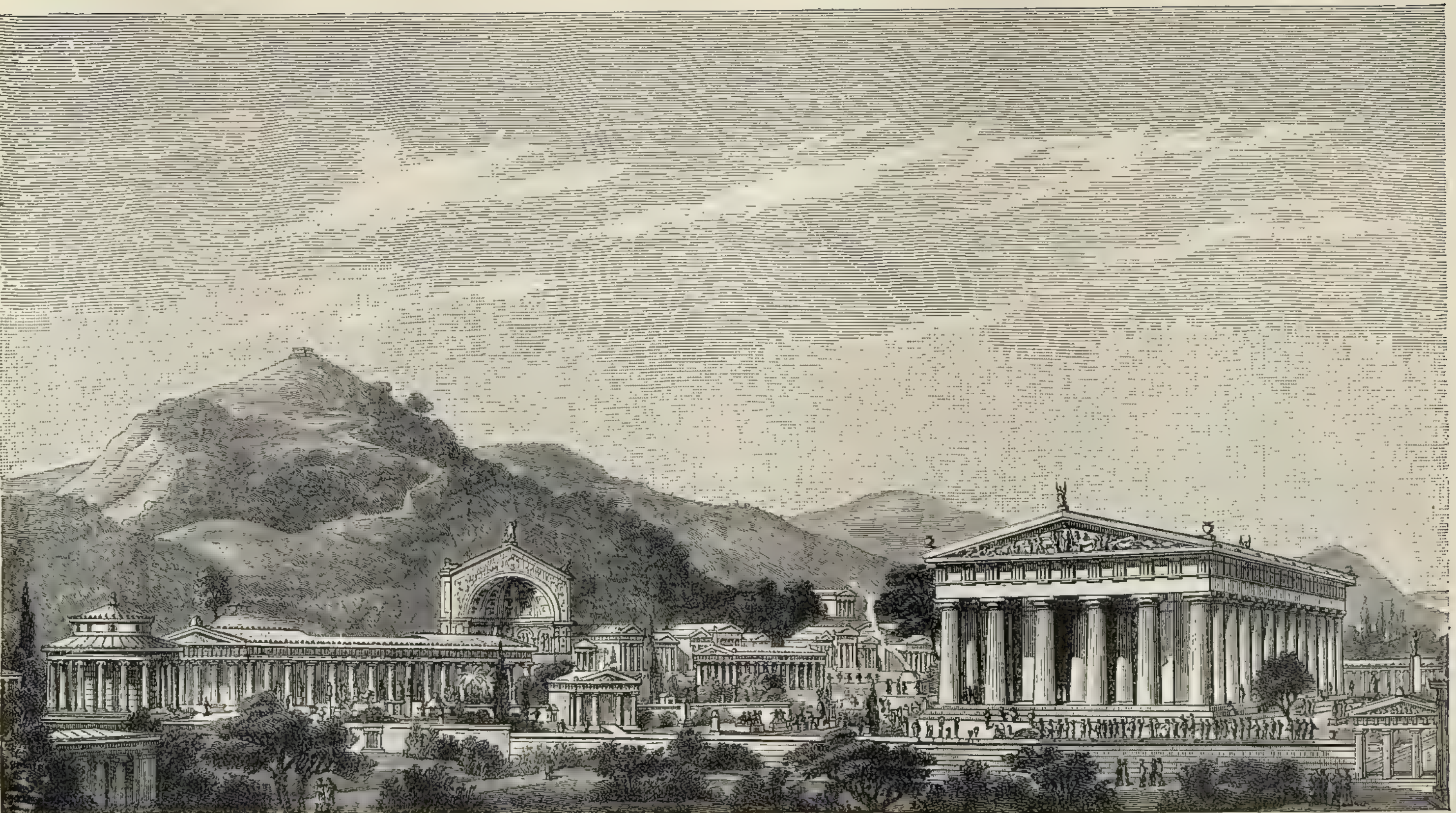


Рис. 234. Мѣсто Олимпійскихъ игръ. Реставрація.

животѣ надѣвали искусственныя груди. Подкрашиванье бровей и щекъ сообщало желаемый цвѣтъ лицу; ну, словомъ, дѣлалось все, что практикуется и до сихъ поръ ежедневно предъ нашими глазами. Безконечное разнообразіе мелкихъ ювелирныхъ издѣлій дополняло прихотливый туалетъ гречанокъ. Изящныя сережки, въ видѣ повиснувшей капли съ подвѣсками изъ жемчуга и золота, превосходнаго типа головныя булавки, ожерелья съ драгоцѣнными каменьями, браслеты, головные обручи, застежки, гребни, зеркала, опахала—все это дѣлало обширный туалетный ассортиментъ женщины почти столь же разнообразнымъ, какъ и нынѣшній, и составляло полнѣйшій контрастъ съ убожествомъ рабочаго класса.

Рис. 235. Эллинъ въ боевомъ вооруженіи.

Ребенокъ-эллинъ росъ окруженный игрушками, обвѣшанный амулетами „отъ дурного глаза“, полуодѣтый, въ силу условій климата: у спартанцевъ—въ маленькую хламиду, у аѳинянъ—въ рубашку и сандаліи. На пятомъ году аѳинская дѣвочка посвящалась Артемидѣ и, одѣтая въ оранжевое платье, становилась безотлучною обитательницей гинекея. Мальчики въ Спартѣ, пріучаемые къ физическимъ страданіямъ, приводились ежегодно предъ алтарь Артемиды, и сѣкли ихъ тамъ самымъ немилосерднымъ образомъ. Въ Спартѣ мальчики и дѣвочки воспитывались вмѣстѣ; въ Аѳинахъ женское общество существовало только для женатыхъ. Въ восемнадцать лѣтъ аѳинянинъ считался совершеннолѣтнимъ: онъ надѣвалъ обще-гражданскій костюмъ, стригъ волосы и становился участникомъ пирушекъ—любимѣйшаго изъ аѳинскихъ времяпровожденій.

Стремленіе къ красотѣ сказалось у грековъ даже въ манерѣ ѣсть и пить. Увѣнчанные миртомъ, фіалками, розами, омытые духами, полураздѣтые, лежа на покатомъ диванѣ, они пили вино, растворивъ его „водою трезвой“. Флейтщицы, танцовщицы, гетеры въ душистыхъ вѣнкахъ, какъ и гости, пополняли недостатокъ женскаго общества. Спартанцы презирали эти оргіи и, сходясь на общественный скудный обѣдъ, въ которомъ принимали участіе всѣ граждане, никогда не затягивали его на нѣсколько часовъ.

Совмѣстное воспитаніе обоихъ половъ обусловливало въ Спартѣ и ранніе браки. По старинному обычаю, общему многимъ народностямъ, женихъ „умыкалъ“ невѣсту, потихоньку выкрадывая ее, впрочемъ, по обоюдному соглашенію и своихъ и ея родителей. Спрятавъ ее у своихъ знакомыхъ, онъ тайкомъ навѣщалъ ее, остриженную,

одѣтую въ мужское платье. Когда онъ снималъ съ нея поясъ— символъ дѣвственности, она становилась его женой, но вступала въ домъ мужа только долгое время спустя. Аѳиняне справляли свадьбы несравненно торжественнѣе. На обрученіи приносились жертвы царю боговъ Зевсу и его супругѣ; невѣстѣ отрѣзали одинъ локонъ, посвящая его божеству. Передъ свадьбой устраивалось омовеніе въ банѣ и пирушка (дѣвишникъ и мальчишникъ). На свадебный пиръ женихъ и невѣста являлись въ роскошныхъ платьяхъ.

Рис. 236. Борцы (Единоборство). Группа въ галлереѣ Уффици во Флоренціи.

По окончаніи пира женихъ сажалъ невѣсту на повозку между собой и дружкой, зажигали факелы, и поѣздъ съ пѣніемъ и флейтами двигался по городу. Дышло повозки потомъ торжественно сожигали. Молодые визитовъ не дѣлали, но сами принимали родственниковъ, которые являлись къ нимъ въ предшествіи мальчика съ факеломъ и въ сопровожденіи дѣвочки, несшей на головѣ подарки въ корзинѣ.

Суровая строгость спартанской обрядности какъ нельзя болѣе шла къ похоронамъ. Аѳинское обыкновеніе нанимать плакальщицъ, которыя причитали у трупа,

Рис. 237. Части Парѳенонскаго барельефнаго фриза (Панаѳинейское торжественное шествіе). Западная сторона.

когда онъ лежалъ еще дома, и нести его съ пѣніемъ, музыкой и факелами до могилы, не было принято у лакедемонянъ. Они просто завертывали мертвеца въ кусокъ пурпурной ткани и усыпали его цвѣтами и лавровыми листьями. На похоронахъ присутствовали только ближайшіе родственники и друзья. Въ знакъ горя остригали себѣ волосы, обсыпали голову пепломъ, надѣвали трауръ.

Въ свободной Греціи, гдѣ кастовыхъ различій не было, костюмъ не имѣлъ тѣхъ строго-опредѣленныхъ границъ, въ какія онъ былъ заключенъ на Востокѣ. Жрецы,— умѣвшіе всюду составить свой замкнутый кругъ руководителей народа, — здѣсь, въ Элладѣ, теряли свою важность и были только государственными чиновниками, отправлявшими свою службу и соблюдавшими разъ установленныя закономъ формы жертвоприношеній. Каждому гражданину предоставлялось имѣть свое убѣжденіе о богахъ и жертвоприношеніяхъ. Требовалось безусловное благочестіе по отношенію къ главѣ Олимпа, Зевсу, и искренняя вѣра въ него была, безъ всякихъ сомнѣній, не напускная. Жрецы пользовались въ народѣ полнымъ уваженіемъ, такъ какъ избирательная система возводила въ это званіе людей безупречной нравственности и даже наружности: жрецъ даже по внѣшнему облику долженъ былъ напоминать божество. Въ общественныхъ собраніяхъ и театрахъ они имѣли право на первыя мѣста. Если въ наше время духовенство старается изолировать себя отъ всѣхъ суетъ міра, то въ Греціи, наоборотъ, жрецъ былъ представителемъ гражданственности.

Рис. 238. Части Пареенонскаго барельефнаго фриза (Панаеинейское торжественное шествіе).
Западная сторона.

Жрецы ходили въ широкихъ цвѣтныхъ, иногда пурпурныхъ одеждахъ, въ вѣнкѣ и повязкѣ особенной формы; порою при богослуженіи они переодѣвались въ женскіе костюмы и даже надѣвали на себя маски, какъ это было, напримѣръ, при совершеніи элевзинскихъ мистерій. Жрецы тоже подчинялись установленному костюму; хра-

мовая же прислуга, отъ которой требовалась только безупречная внѣшность, была болѣе свободна въ выборѣ одѣянія.

Таинственной торжественностью отличались предсказанія Дельфійскаго оракула. Множество жертвъ и омовеній предшествовали доступу въ святая-святыхъ. Жрецы кропили у входа допускаемыхъ священною водою, при громѣ трубъ и литавровъ. Вопрошавшій, въ лучшемъ своемъ платьѣ, въ вѣнкѣ, съ лавровой вѣтвью въ рукѣ, трепетно вступалъ въ полутемный алтарь. Пиѳія—дѣвственница не моложе пятидесяти лѣтъ—въ длинномъ хитонѣ съ открытыми рукавами, въ богатой мантіи и въ башма-

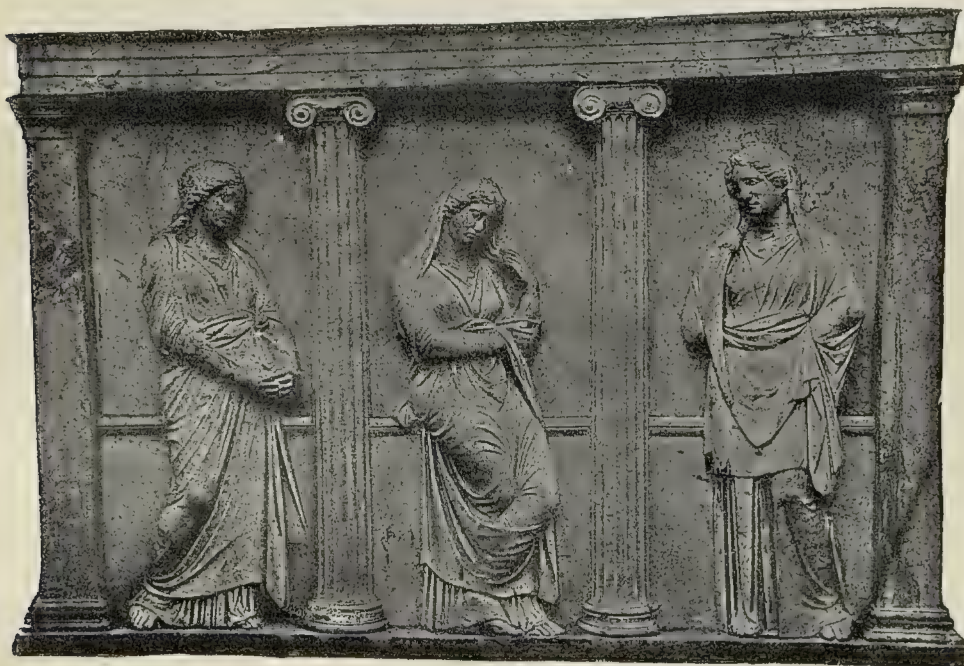


Рис. 239. „Сидонскій саркофагъ" въ Константинопольскомъ музеѣ.

кахъ, пережевывая лавровые листья и запивая водой изъ священнаго источника, садилась съ распущенными волосами на увитый цвѣтами треножникъ. Сѣрные пары, поднимавшіеся изъ-подъ него, одурманивали жрицу, и она неистово выкликала обрывки фразъ, произвольно толкуемые жрецами. Выходя изъ святилища, снова приносили жертвы и шли домой, въ свой городъ, въ вѣнкахъ, гдѣ и вѣшали ихъ въ храмѣ Феба.

Выше было сказано, что каждый гражданинъ могъ приносить жертвоприношенія. Единственное условіе обряда была греческая одежда, которую долженъ былъ надѣвать совершавшій священнослуженіе, и форма молитвы, установленная религіозной традиціей. При обращеніи къ Зевсу, поднимали руки кверху ладонями, запрокидывая голову къ небу. Когда молились Посейдону, простирали руки по направленію къ морю; а обращаясь къ Аиду и Гекатѣ, ударяли ногой о землю.

Суевѣріе, не чуждое Элладѣ, породило безобразныя шайки оборванцевъ, бродившихъ по странѣ и выдававшихъ себя за какихъ-то носителей божественныхъ тайнъ. Они показывали фокусы, въ родѣ тѣхъ, какими и теперь угощаютъ зрителей въ Индіи

бродячіе престидижитаторы, кричали о какихъ-то бѣдствіяхъ, пророчествовали, собирали обильную дань съ малодушныхъ и, развратничая по дорогѣ, шли изъ города въ городъ для новыхъ продѣлокъ и мошенничествъ.

Наиболѣе блистательнымъ торжествомъ были *общественныя игры*, имѣвшія въ своемъ учрежденіи и культурные и государственные принципы. Ко дню игръ вся Греція собиралась въ назначенное мѣсто. Ѣхали представители провинцій на пышныхъ колесницахъ, въ роскошныхъ одеждахъ. Шли герольды, жезлоносцы. Весь народъ былъ въ праздничныхъ одѣяніяхъ и безо всякаго вооруженія: игры были настолько священны, что грекъ не могъ въ періодъ ихъ поднимать оружія. Всѣ усобицы на это время прекращались, и все вниманіе народа переходило въ лицезрѣніе борцовъ — этой выставки общественныхъ силъ за послѣдніе года. Олимпійскія, немейскія, пиѳійскія, истмійскія игры вырабатывали воиновъ-атлетовъ, безупречныхъ въ рукопашной борьбѣ. Главнѣйшія и знаменитѣйшія игры были олимпійскія. Олимпія—это не городъ и не урочище, а долина Элиды, у южнаго склона Олимпа, близъ Кронидова холма. До сихъ поръ сохраняются развалины храма Зевса, гдѣ помѣщалась статуя Зевса Фидіаса, недавно откопанная германскимъ правительствомъ. Желавшій принять участіе въ олимпійскихъ играхъ заранѣе записывался у выборнаго элланодика въ Элидѣ, съ точнымъ указаніемъ своего общественнаго положенія и той отрасли спорта, въ которой онъ желалъ участвовать. Получивъ приглашеніе явиться лично, онъ, въ теченіе мѣсяца, подвергался разнообразнымъ испытаніямъ. Послѣ того какъ экзаменъ былъ выдержанъ, будущій состязатель приносилъ клятву передъ статуей Зевса, что онъ удовлетворяетъ правоспособностямъ состязателя, т.-е. чистокровный грекъ, отъ свободныхъ родителей и не былъ подъ судомъ. Кромѣ того онъ присягалъ въ томъ, что не будетъ во время состязанія прибѣгать къ предосудительнымъ уловкамъ для побѣды надъ товарищами.

Рис. 240. Античная ваза.

Уже во время подготовительныхъ испытаній, длившихся нѣсколько мѣсяцевъ, Элладой овладѣвало всеобщее возбужденіе. Города выбирали депутатовъ для офиціальнаго присутствія на играхъ. Снаряжали парусныя суда, готовили пышныя палатки. Небогатые люди закладывали ростовщикамъ свои земли, рабочій скотъ,— только бы попасть на празднество. Дорога къ Олимпу пестрѣла колесницами, носилками, верховыми всадниками и пѣшеходами. Даже рабы имѣли право присутствовать на играхъ. Зато женщинъ допускали туда съ большими ограниченіями. Только Спарта дозволяла безусловно ихъ присутствіе. Аѳины воспрещали женщинамъ смо-

трѣть на игры. Нѣкоторые же города наказывали смертью всякую женщину, перешедшую границу мѣста игрищъ. Только жрица Деметры имѣла свое почетное мѣсто,—подобно весталкѣ въ Римѣ,—среди зрителей.

Такъ какъ прокормить огромное количество народа, стекавшагося на игры, было нелегко, и мѣстныхъ гостиницъ не хватало, то раскидывались временныя палатки, гдѣ помѣщались постели. Зажиточные люди привозили палатки съ собою, также какъ и съѣстные припасы. Бродячіе торговцы снабжали пищею бѣдныхъ гостей за небольшую плату. Пріѣхавшіе разбивались на кружки и представляли какъ бы „съѣздъ“ по отдѣльнымъ секціямъ. Поэты читали свои поэмы, драматурги—свои трагедіи, музыканты играли свои новыя произведенія. Здѣсь рѣшались государственные вопросы, заключались союзы.

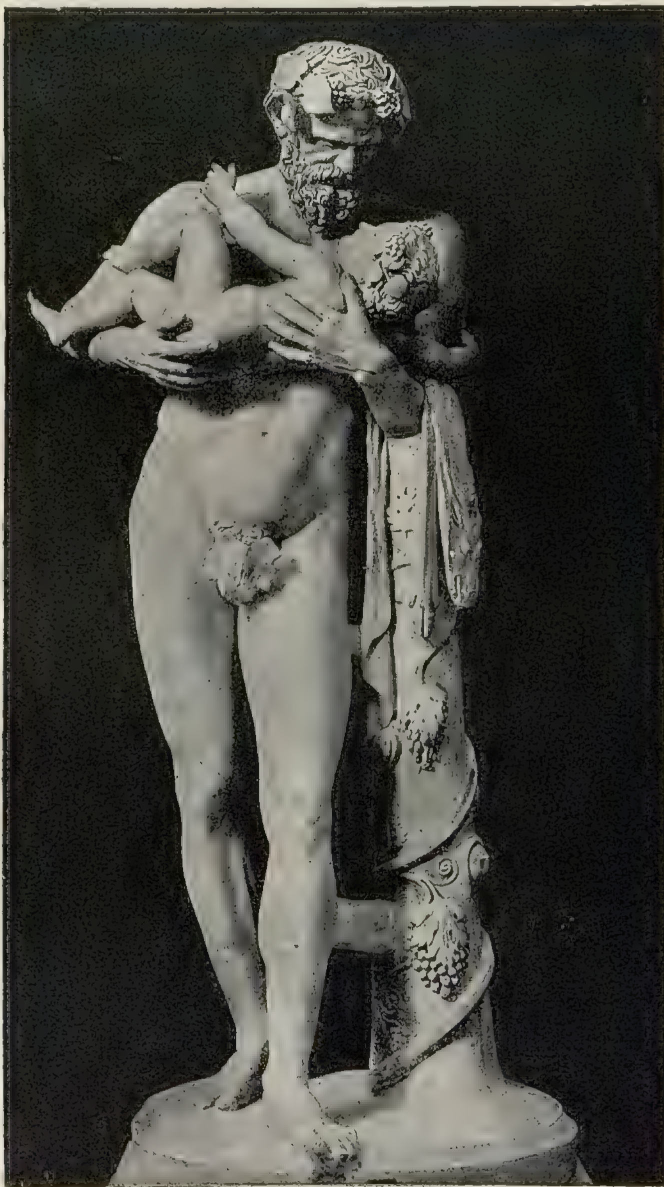


Рис. 241. Силенъ съ Бахусомъ. Изъ галлереи Лувра.

Программа игръ заключалась въ слѣдующемъ. Первый день—бѣгъ взапуски въ *стадіонѣ*—продолговатой аренѣ, окруженной амфитеатромъ. Бѣгуны выходили изъ подземелья, дабы не проходить черезъ зрителей. Бѣгъ взапуски—знаменитѣйшая часть игръ: въ честь побѣдителя слѣдующее четырехлѣтіе носило его имя, напримѣръ: олимпіада аѳинянина Калликса, олимпіада коринѳянина Діагора и т. д. Имена состязателей громко провозглашались съ арены для того, чтобы кто-нибудь изъ зрителей могъ „возразить противъ происхожденія или образа жизни состязующихся“. Бѣжали они иногда больше

Рис. 242. Пляшущій фавнъ. Галлерея Уффици во Флоренціи.

часа, и иногда бѣгъ кончался смертью одного изъ конкурентовъ. Бѣгали совершенно нагими, а иногда въ полномъ вооруженіи, что являлось своего рода маневрами для военныхъ цѣлей (см. рис. 235).

Затѣмъ слѣдовало единоборство. Нерѣдко высшая аристократія участвовала въ

этой борьбѣ. Тѣла борцовъ обмазывались масломъ и посыпались пескомъ. До насъ дошла превосходная флорентинская группа такихъ борцовъ, гдѣ одинъ изъ юношей спрашиваетъ притиснутаго имъ врага, считаетъ ли тотъ себя побѣжденнымъ. И здѣсь иногда борьба оканчивалась смертью одного изъ боровшихся.

Далѣе шелъ кулачный бой. Это не было боксированье, а жестокая бойня. Такъ какъ на руки бойцы надѣвали нѣчто въ родѣ кастетовъ, то лица состязавшихся были всѣ въ шрамахъ, а выбитые зубы проглатывались во время боя, такъ какъ выплевывать ихъ на арену считалось неприличнымъ.

На гипподромѣ практиковалось состязаніе упряжекъ и лошадей. Самое трудное было—заворотъ. Здѣсь всегда происходило смятеніе и катастрофа.

Побѣдитель увѣнчивался оливксвымъ вѣнкомъ съ священной оливы въ рощѣ Зевса. Срѣзалъ вѣтки мальчикъ золотымъ серпомъ. Имя побѣдителя оповѣщалось герольдами, и ему воздвигали мраморную статую. Иногда побѣдитель получалъ пенсію или жилъ на общественный счетъ въ своемъ городѣ.

Частныя игры отдѣльныхъ народностей порою выполнялись только женщинами,—каковы были Гереи — празднества въ честь Геры, устраиваемыя въ Элидѣ черезъ каждыя пять лѣтъ. Сюда на состязанія выходили только дѣвушки въ короткихъ хитонахъ. Побѣдительница получала масличную вѣтвь и имѣла право на выставку своей статуи.

Женщины принимали также участіе на празднествахъ большихъ и малыхъ Панаѳиней, совершаемыхъ въ Аѳинахъ черезъ каждые три года. Впрочемъ, на торжествѣ въ честь покровительницы города принималъ участіе обыкновенно весь народъ, включая сюда и дѣтей. Вслѣдъ за безконечной вереницей хоровъ везли на каткахъ лодку съ желтой одеждой богини, сотканной аѳинскими свободными дѣвушками. Послѣднія шли тутъ же, съ корзинами и дарами на головахъ, а сзади нихъ—рабыни съ зонтиками, жертвенниками, стульями. Воины шли въ блестящемъ вооруженіи, старцы съ оливами въ рукахъ, классы ремесленниковъ подъ предводительствомъ выборныхъ. По возложеніи одежды въ храмѣ, участвующіе шли на состязаніе: скакали, боролись, пѣли. Наградой побѣдителю былъ глиняный сосудъ съ священнымъ масломъ.

Торжественные обряды со стройнымъ пѣніемъ кантовъ, отвѣтными пѣснями хоровъ, костюмами и масками, соотвѣтствующими изображаемымъ лицамъ, послужили началомъ мистерій, а слѣдовательно и драматическихъ представленій.

Выше было сказано, что жрецъ порою надѣвалъ маску. Въ деревняхъ способъ измѣнять физіономіи былъ еще болѣе упрощенъ: просто вымазывали себѣ лицо сажей и винной гущей. Вѣнки и гирлянды изъ плюща и тростника служили непремѣнными атрибутами сатировъ на празднествахъ Діониса. Со временъ Эсхила появились маски, замѣнявшія теперешнія гримировки. Комедія и трагедія, введенныя на сцену, потребовали портретныхъ масокъ, которыя впослѣдствіи были воспрещены. Чтобы случайнымъ сходствомъ не напомнить какого-нибудь высокаго сановника, маски стали изготовляться съ безобразно-искривленнымъ ртомъ. Огромная шевелюра парика дѣлала голову чрезвычайно несоразмѣрной, и потому актеру приходилось прибѣгать къ высокимъ котурнамъ для увеличенія роста и къ подкладыванію подъ платье подушекъ. Кромѣ того, комическіе актеры были снабжены такими атрибутами, что остается подъ

сомнѣніемъ, были ли допускаемы на представленія женщины, не только на сцену, но даже въ качествѣ зрительницъ.

Сначала театры были переносные. Только при Периклѣ явился первый каменный театръ, послужившій прототипомъ дальнѣйшихъ построекъ такого рода. На помощь постройкѣ приходила сама природа: избирали обыкновенно террасовидную площадь для амфитеатра. Сравнявъ и вырубивъ уступы для сидѣнья, устраивали внизу, въ центрѣ круга, мѣста для хора, а сзади его ставили сцену. Мѣста сидѣній обыкновенно облицовывались мраморомъ, а верхній ярусъ увѣнчивался колоннадой. Мѣста были нумерованныя, во избѣжаніе тѣсноты и безпорядковъ. Хоръ — ὀρχήστρα—

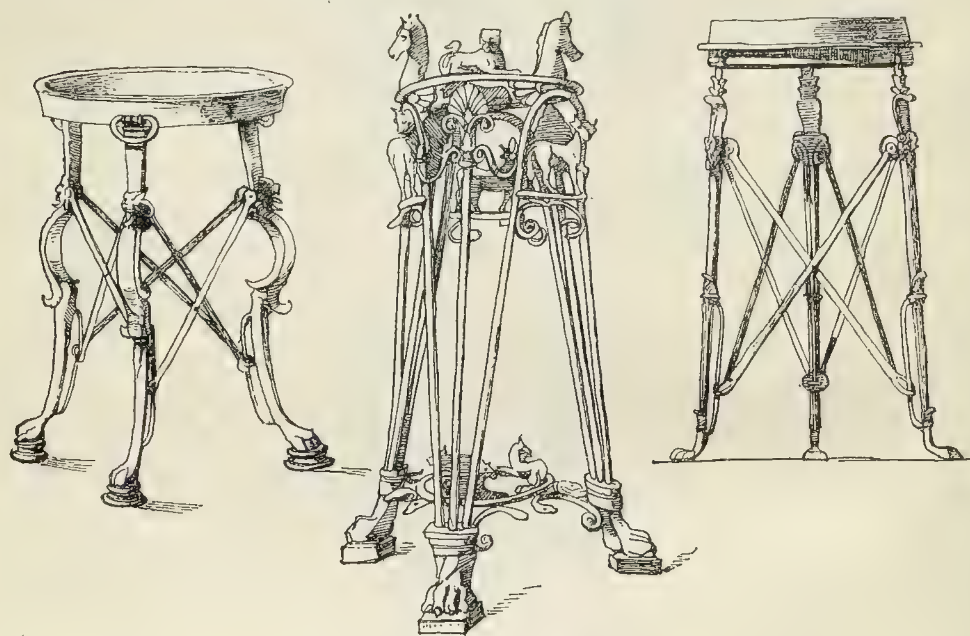


Рис. 243. Греко-римскіе треножники.

вмѣщалъ алтарь Діониса. Сцена представляла небольшую площадку и, въ сущности, была устроена несравненно цѣлесообразнѣе, чѣмъ двѣ тысячи лѣтъ спустя при англійской Елизаветѣ: при Шекспирѣ, какъ извѣстно, декорацій не существовало, а ставился столбъ съ надписью: Франція, море, степь и т. д.—остальное предоставлялось воображенію зрителей. Греки изобрѣли „періакты“ — трехгранныя вращающіяся призмы, каждая сторона которыхъ представляла извѣстную декорацію. Зрители видѣли одну только грань стоящихъ по бокамъ призмъ. Въ антрактѣ легкій поворотъ на оси превращалъ лагерь въ лѣсъ или городъ, смотря по надобности. Клисѳенъ усовершенствовалъ еще болѣе декораціонное искусство и ввелъ сложныя сценическія машины.

Концертные залы или одейоны (ᾠδεῖον) представляли круглое зданіе съ зонтикообразной крышей и круглой эстрадой посрединѣ. Стадіи—помѣщенія для бѣга и состязаній въ борьбѣ, гипподромы—мѣсто для скачекъ,—все это устраивалось пышно и роскошно. Гипподромы были менѣе колоссальны, чѣмъ въ Римѣ; общественныя и частныя бани тоже уступали римскимъ, но несомнѣнно были изящны и цѣлесооб-

разны, какъ все, носившее отпечатокъ эллинскаго вкуса. Большая зала съ куполомъ, верхнимъ свѣтомъ и бассейномъ посрединѣ составляла центръ зданія, съ боковъ шли раздѣвальни, помѣщенія различныхъ душей и пр. Такъ какъ на баню смотрѣли какъ на гигіеническую потребность, то правительство, вѣроятно, поддерживало общественныя бани субсидіей.

Особое вниманіе обращалось греками на гимназіи, подъ наружными портиками которыхъ гуляли аѳиняне, въ нишахъ риторы читали лекціи своимъ ученикамъ, а во внутреннихъ помѣщеніяхъ юноши совершенствовались въ борьбѣ. Гимназіи были устроены роскошно. Тамъ были *палестры* для упражненій въ борьбѣ, залы для натираній пескомъ, одѣваній, раздѣваній, холодныхъ ваннъ, теплыхъ бань и т. д. Все это обносилось перистилемъ и было весьма внушительныхъ размѣровъ.

Тонкій вкусъ грека блистательно сказался на обиходной домашней утвари и предметахъ роскоши. Заимствовавъ съ Востока форму сосуда, онъ впослѣдствіи развилъ ее въ блестящую греческую вазу, съ изображеніями не только отдѣльныхъ фигуръ, но и сложныхъ миѳологическихъ сюжетовъ. Долгое пристрастіе къ восточнымъ и египетскимъ образцамъ, быть-можетъ, объясняется отвращеніемъ грека къ ремеслу — этой нижайшей ступени искусства. Въ Спартѣ, какъ мы уже видѣли, Ликургъ запретилъ какія бы то ни было ремесленныя занятія. Свободный духъ аѳинянъ, напротивъ того, уравнивая сословія, радушно принялъ иностранцевъ-мастеровъ, далъ имъ гражданскую полноправность. Прослѣдя исторію керамики (гончарнаго дѣла), мы можемъ ясно замѣтить постепенное освобожденіе грека отъ заимствованныхъ формъ и стремленіе къ независимости. Формы греческихъ вазъ пятаго столѣтія не оставляютъ желать ничего лучшаго и могутъ служить образцомъ въ своемъ родѣ.

Но и самыя простыя, обыденныя вещи трактовались въ Элладѣ съ несомнѣнной красотой. Чистота профилей повседневнаго глинянаго кувшина не оставляетъ желать ничего лучшаго. Всѣ эти гидріи, пиѳои, амфоры—маленькіе chefs-d'œuvr'ы искусства. Что же касается кухонныхъ котловъ, вёдеръ, умывальниковъ, сифоновъ, мисокъ, плошекъ, сковородъ и всякой кухонной утвари, то, судя по раскопкамъ Помпеи, можно смѣло сказать, что все это было несравненно изящнѣе, чѣмъ у насъ. Столовая сервировка со всевозможными соусниками и подставками для мяса, рыбы, зелени, компотовъ и подливокъ была настолько благородна по своимъ формамъ, что никакая обстановка Louis XVI съ нею не сравнится. Роскошь въ позднѣйшіе періоды была такова, что огромные кратèры, сосуды съ ручками, въ которыхъ подавали подъ конецъ обѣда вино, смѣшанное со снѣгомъ или ледяною водою, и тѣ сплошь дѣлались изъ серебра съ превосходной чеканкой. Кубки для питья дѣлались не только изъ золота, серебра, но и изъ цвѣтного стекла и драгоцѣнныхъ камней. Кубкамъ давались разнообразныя формы, часто переходившія въ форму рога. Особенно сильны были въ этомъ родѣ издѣлій греки. Выходя изъ идеи обыкновеннаго турьяго рога, они умѣли придать своимъ сосудамъ художественный характеръ самаго чистаго стиля, заканчивая ихъ днища снаружи орлиной головой, овечьей мордой, сфинксомъ и пр. При обработкѣ золотыхъ корзинъ для фруктовъ и цвѣтовъ, мастера искусно подражали плетенію изъ соломы и тростника. Самое плетеніе отнюдь не уступало

Рис. 244. Статуэтка Танагра.

нашему современному, и наши корзинщики могутъ смѣло завидовать вкусу эллиновъ.

Дорогая мебель, которою аѳиняне наполняли свои дома, была тоже восточнаго происхожденія и смахивала то на египетскую, то на ассирійскую. Она выработалась впослѣдствіи въ болѣе или менѣе оригинальный типъ, но особеннаго разнообразія не представляетъ. Спартанцы, заставлявшіе спать мужчинъ на камышѣ безъ подушекъ, мало способствовали развитію мебельнаго искусства; зато въ Аѳинахъ и колоніяхъ роскошные ложа, стулья, столы представляли явленіе обыденное въ достаточныхъ классахъ. За недорогую цѣну, 30 драхмъ (6—7 рублей), можно было купить превосходный бронзовый столъ съ изображеніями сатировъ и звѣриными головами. Кресла и стулья снабжались мягкими подушками или покрывались шкурами. Столы были очень низки,—часто ниже дивановъ, такъ какъ предназначались только для ѣды, а ѣсть было принято лежа. Ѣли руками, безъ скатертей, салфетокъ, ножей и вилокъ, замѣняя ложки выѣденной краюшкой, вытирая руки о хлѣбный мякишъ. Шкаповъ, какъ и на Востокѣ, у грековъ не было, а были ларцы и сундучки, хитро раскрашенные, иногда рѣзанные изъ кости или литые изъ металла. Металлическія художественныя издѣлія имѣли, конечно, огромный сбытъ въ военномъ быту при обработкѣ разныхъ щитовъ, панцырей и мечей. Разные беотійскіе, коринѳскіе, аттическіе шлемы, съ гребнями и безъ гребней, съ подвижными забралами, видоизмѣнялись на тысячу ладовъ. Чешуйчатыя кирасы, нагрудники, наспинники и набрюшники, поножи,—все это давно намъ извѣстно по стереотипнымъ изображеніямъ классическихъ воиновъ, и особенно распространяться объ этомъ излишне. Мечи, схожіе по наружности съ нашими тесаками и охотничьими кинжалами, отличались строгой отдѣлкой. Гораздо проще были луки и копья.

Карнизъ съ водостоками (храмъ въ Олимпіи). Профиль карниза.

Выступъ карниза (видъ снизу, см. *a*).

Карнизъ сокровищницы при храмѣ въ Олимпіи.

Карнизъ въ Селинунтскомъ храмѣ.

ЗОДЧЕСТВО ВЪ ЭЛЛАДѢ. Орнаментистика въ храмовыхъ постройкахъ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

Лирика, созданная музыкой ходячихъ рапсодовъ, согласно преданію, получила свой аккомпанементъ для речитатива отъ самого Феба. И лира и киѳара въ древности были очень тяжелы и только впослѣдствіи пріобрѣли легкую форму. Лира и флейта признавались единственными инструментами, достойными грека; остальные—эпигоніи, барбитоны, тригононы и пр.—были предоставлены выходцамъ изъ Азіи и Африки. Во время танцевъ употреблялись кимвалы, тамбурины и кроталы (кастаньеты).

Прудонъ сказалъ, что истинный художникъ—тотъ, кто всего лучше отвѣчаетъ требованіямъ современниковъ. Художники играютъ, поютъ, рисуютъ не лично для себя, но для общества. Они—громкое эхо артистическихъ вдохновеній цѣлой націи-

Рис. 245. Фризъ храма Тезея въ Аѳинахъ. Битва кентавровъ.

они то же, что пѣвчіе въ церкви: выразители чувствъ не своихъ, но всей группы прихожанъ. Греческое искусство выработало идеальную скульптуру, создавъ предварительно живой, ходячій, идеально слитый человѣческій организмъ. Имъ легко было черпать идеи для своихъ атлетовъ, имъ, окруженнымъ живыми ихъ подобіями. Мы, такъ далеко ушедшіе впередъ, мы должны черпать идеалы красоты у грековъ—работать не съ натуры, но съ готовыхъ оригиналовъ. Нашъ вѣкъ не имѣетъ возможности и надобности выработать живое тѣло до степени развитія борцовъ олимпійскихъ игръ.

Даже изображенія второстепенныхъ божествъ—сатировъ и силеновъ—запечатлѣны несравненной красотой (см. рис. 241 и 242). Мельчайшія подробности архитектурныхъ мотивовъ обрабатываются въ самомъ изящно-строгомъ стилѣ. Прилагаемая таблица (V) передаетъ въ краскахъ удивительно-стройное впечатлѣніе гармонической обработки карнизовъ въ храмахъ. Самые водостоки съ крышъ (см. верхній рисунокъ) трактованы съ геніальной простотой и изяществомъ.

Сдержанная простота греческихъ произведеній искусства устранила всякую приторность, которою обладаютъ позднѣйшіе стили. Поэтому искусство Эллады вѣчно оно—достояніе всѣхъ націй. Въ немъ таится самая сущность данной идеи и взгляда, всѣ детали и подробности устранены и откинуты. Деталь — дѣло моды и вкуса. Отсюда вѣковѣчность и прямая трезвость искусства грековъ. Грекъ, положивъ на

столбъ балку, образовалъ колоннаду, которая и составила его архитектурный типъ. Римлянинъ придѣлалъ къ колоннадѣ арку; германецъ—стрѣльчатыя верхушки. Получились превосходныя постройки, но всѣ онѣ не лишены претензіи. Чистота, истинно-художественная дѣвственность мотива при дальнѣйшей разработкѣ уступили мѣсто грандіозной фантазіи, желанію подѣйствовать на воображеніе, удивить размѣромъ или тканью металлическихъ кружевъ, охватившихъ со всѣхъ сторонъ зданіе. Когда чистое міросозерцаніе грека пало, разомъ пало и искусство.

Достойно вниманія, что греки боялись уродливыхъ формъ и изображеній. Если Гомеръ не постѣснился изобразить Терсита и не пожалѣлъ на него красокъ, если миѳологія разсказываетъ очень некрасивыя подробности про гарпій, то скульптура всегда старалась быть на высотѣ своего призванія и не рѣшалась трактовать подобныхъ изображеній. Но въ то же время греки не затруднялись выводить на сцену актеровъ въ уродливыхъ маскахъ и съ уродливыми атрибутами, какъ уже сказано выше.

Эллада былъ святой, чистый гимнъ искусству; Римъ — могучій металлическій отзвукъ Эллады, лишенный первичной чистоты и безпритязательности. Самый характеръ грека не могъ породить такихъ невозможныхъ натуръ, какъ Неронъ, Геліогабалъ. Онъ далъ намъ хитро-пронырливый типъ Одиссея, поэтичную, строгую фигуру его жены, славнаго Перикла, блестящую Аспазію, закаленнаго мудростью Солона, такихъ писателей, какъ Софоклъ и Еврипидъ. Нельзя сказать, чтобы умственный строй эллина былъ глубокъ,—онъ тонокъ, художественъ, но является знатокомъ только внѣшней формы. Его девизъ — искусство для искусства. Діалектическая тонкость и парадоксъ—любимая точка его философскихъ словопреній. Шутливое, легкое воззрѣніе на жизнь заставило ихъ вѣчно играть и жизнью, и религіей, и политикой, и философіей,—и недаромъ египетскій жрецъ сказалъ Солону:

— О, греки, греки,—вы настоящія дѣти!..

Въ послѣднее десятилѣтіе никакихъ грандіозныхъ открытій въ области древне-эллинскаго искусства археологія не сдѣлала. Только все болѣе и болѣе мы чувствуемъ геній эллина,—и все больше и больше дѣлается увѣренность, что архитектурныя зданія и статуи не стояли блѣдными скелетами и мертвецами, а были пройдены теплой виртуозной раскраской. Статуэтки Танагры даютъ намъ ясное представленіе о томъ, какъ ловко сидѣло на женщинахъ модное платье, какая была обувь, какія носили шляпки, и какъ далеки эти реальныя изображенія отъ условныхъ складокъ богинь и миѳическихъ статуй (рис. 244)!

Вопросъ о живописи эллиновъ продолжаетъ интересовать изслѣдователей. Встаетъ вѣковѣчная загадка: почему безукоризненные въ ваяніи греки были сравнительно слабы въ рисункѣ. Не дошли ли до насъ истинные шедевры живописи, или въ самомъ дѣлѣ это искусство не достигло у нихъ высоты скульптуры,—такъ и осталось неразрѣшимой дилеммой. Надъ изученіемъ росписи вазъ трудится цѣлая фаланга ученыхъ: Дюммлеръ, Фуртвенглеръ, Бруннъ, Конце, Белау, Ригль, Лешке, Дюранъ-Гревилль и друг. занимаются этимъ вопросомъ, и нельзя сказать, чтобъ были согласны другъ съ другомъ въ подробностяхъ. Ученые эти придаютъ первостепенную важность тому, каковы общее расчлененіе и геометрическіе орнаменты на милос-

скихъ глиняныхъ сосудахъ. Робертъ Цанъ серьезно занялся обломками вазъ, найденными близъ Смирны,—своего рода урнъ, содержавшихъ прахъ умершихъ. Переходъ геометрическаго стиля къ фигурному тоже занимаетъ многихъ ученыхъ. Вообще подробности эллинской керамики, подведенныя подъ разряды и рубрики, составляютъ одинъ изъ курьезовъ европейскихъ музеевъ. Тутъ столько можетъ быть превратныхъ толкованій, сколько пытливыхъ умовъ, занимающихся изслѣдованіями. Къ исторіи искусствъ прямыхъ отношеній все это не имѣетъ, такъ какъ характеръ всѣхъ греческихъ росписей имѣетъ чисто этнографическій характеръ.

Съ особенной любовью изслѣдователи обращаются къ древнѣйшему, микенскому періоду. Вообще періодъ этотъ изслѣдованъ, такъ сказать, наканунѣ настоящаго столѣтія.

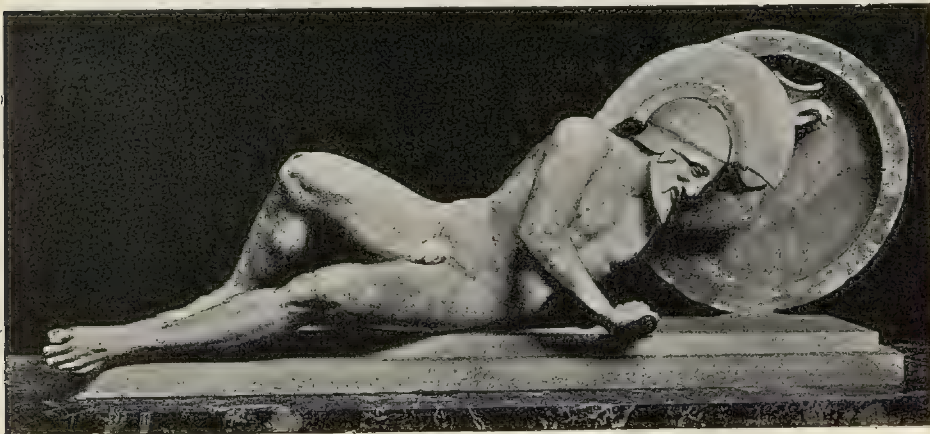


Рис. 246. Сраженный воинъ. Изъ Эгинскаго фронтона.

Установлено, что во время послѣдняго расцвѣта Египта и кульминаціонной точки расцвѣта Халдеи, въ началѣ послѣдняго тысячелѣтія до Р. Х. уже появились на берегахъ Эгейскаго моря зачатки той культуры искусства, которой суждено стать чистѣйшей и высочайшей въ исторіи. Искусство это уходитъ въ глубокую древность,—были найдены памятники, которые (если только не ошибаются ученые) слѣдуетъ отнести къ III тысячелѣтію до Р. Х.: урны изъ зеленаго мрамора, стѣнная живопись и глиняные орнаментированные сосуды. Главный пунктъ сосредоточія этого первоначальнаго искусства — Микены, почему и самый періодъ получилъ названіе микенскаго.

Періодъ этотъ изслѣдованъ наканунѣ нашего столѣтія. Сперва надъ этимъ періодомъ трудился Шлиманъ, потомъ Дерпфельдъ, Цунтасъ, Рихтеръ и др. Послѣдніе ученые сдѣлали много поправокъ въ работѣ увлекавшагося Шлимана, который принялъ за Иліонъ второй пластъ раскопокъ, когда подлиннымъ Иліономъ оказался (въ половинѣ 90-хъ годовъ) только восьмой пластъ.

Микенская культура — это культура полумиѳическихъ пелазговъ. Пелазги—это „ахейцы“ Гомера. Но не надо забывать, что Гомеръ, описывая ихъ бытъ, не стѣснялся анахронизмами и бронзовому вѣку приписалъ желѣзо.

Самые интересные образцы микенскаго ваянія—золотыя маски съ покойниковъ, находимыя въ гробницахъ. Это тонкіе листы золота, наложенные на лица умершихъ. Реализмъ этихъ масокъ поразительный. Не менѣе поразительна, среди массы мелкихъ статуэтокъ, бронзовая женская фигурка, помѣщенная у Перро и Шипье. Она изображаетъ даму, занимающуюся туалетомъ. Платье, лифчикъ, прическа, непринужденная откровенность позы, — распущенность формъ, — все это дѣлаетъ статуэтку (если она дѣйствительно найдена на Критѣ и принадлежитъ эпохѣ Микенъ) однимъ изъ удивительнѣйшихъ откровеній. Находится она въ Берлинскомъ музеѣ.

Можно еще указать на то обстоятельство, что мотивомъ микенской керамики является орнаментъ спиральнаго характера, извивающихся линій, изображеніе волнующейся поверхности моря, рыбъ, морскихъ звѣздъ, раковинъ, кораллов и пр. Особенно излюблена фигура сепіи (священнаго животнаго), завитки щупалецъ которой, быть-можетъ, послужили основаніемъ для созданія миѳической гидры.

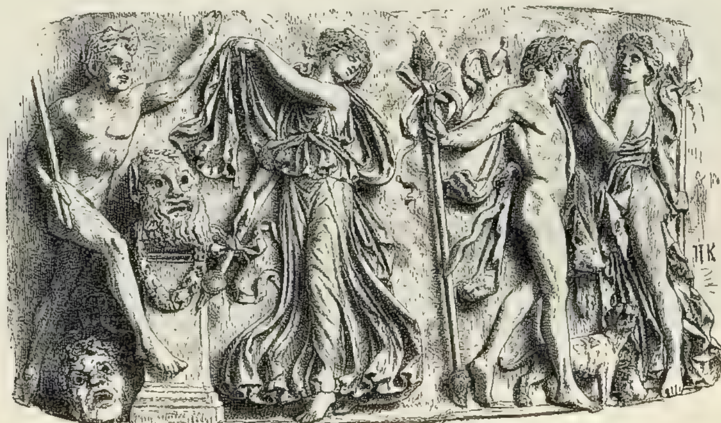


Рис. 247. Горельефъ эллинской работы.

Рис. 248. Эскулапъ и Граціи. Барельефъ греко-римскаго стиля.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Римъ.

Страна.—Обряды и учрежденія.—Архитектура.—Живопись.

Когда культура данной страны отцвѣтаетъ, дряхлѣетъ вмѣстѣ съ ней и самая почва культуры: на развалинахъ одного государства не появляется новое съ той же или большей степенью развитія. Какъ земля отказывается производить растительность нѣсколько лѣтъ подъ рядъ и требуетъ отдыха, такъ и данная страна точно истощаетъ свои физическія силы на сильную организацію и перестаетъ работать съ прежней силой.

Когда Эллада стала отцвѣтать, на смѣну ея явился новый центръ—на западъ отъ нея, ближе къ Африкѣ и къ Геркулесовымъ столбамъ—на Аппенинскомъ полуостровѣ.

Если Азія была колыбелью цивилизаціи, а Египетъ былъ какъ бы ея приросткомъ, отдѣленный отъ нея только узкой полосой моря, то, когда наступила немощь старыхъ цивилизацій, новые идеалы государственности и искусства загорѣлись по сосѣдству съ ними. Не косный Китай не варварскій монгольскій сѣверъ Азіи, не

погребенный среди горъ Кавказъ могли воспринять наслѣдье Востока,—а ближайшая къ передней Азіи часть Европы—Морея и острова. Распространяясь къ западу, искусство Греціи захватило и Сицилію и Этрурію. Все говорило за то, что теперь сила цивилизаціи сосредоточится на этомъ длинномъ, омытомъ со всѣхъ сторонъ морями полуостровѣ, прекрасномъ, цвѣтущемъ, не игрушечномъ, какъ Эллада, а полномъ и равнинъ, и горъ, и роскошныхъ заливовъ.

Здѣсь создался Римъ.

Рис. 249. Волчица, кормящая Ромула и Рема.

Мы только-что сказали, что культура не цвѣтетъ дважды на одной почвѣ. Даже Византія—и та расцвѣла не на поляхъ старой Аттики, а подвинулась выше, на сѣверъ, и заняла новый пунктъ на дивныхъ покатостяхъ Золотого Рога.

Послѣ паденія Римской имперіи центръ искусствъ еще оставался на старой почвѣ, и Италія если не цвѣла съ политической силой Рима (напротивъ—ея политическое положеніе было очень печально), то все же искусство, хотя и клерикальнаго направленія, широко раскинулось отъ Милана и Венеціи до Неаполя включительно. Но уже на Рейнѣ начали формироваться новыя силы новыхъ народовъ, съ новыми идеалами, новымъ взглядомъ, и говорили, что дни Италіи сочтены. Въ древней Лютеціи, переименованной въ Парижъ, тоже формировалось новое государство. На Пиренейскомъ полуостровѣ яркимъ солнцемъ загорѣлся восточный стиль мавровъ. Центръ умственнаго и художественнаго міра все двигался на сѣверо-западъ, занялъ одно время Фландрію и Голландію, перекинулся черезъ проливъ и на трехъ островахъ создалъ культурнѣйшее государство Европы—Британію

Если слѣдить за этимъ историческимъ процессомъ перемѣщенія культурныхъ

центровъ, невольно думается, что теперь теченіе повернуло въ сторону сѣверовостока и, черезъ Данію, Швецію, Норвегію, тянется въ обширныя равнины Россіи. Такъ ли это—покажетъ будущее.

Средній изъ трехъ полуостровов, заканчивающихъ Южную Европу и врѣзывающихся въ Средиземное море, уже издавна заселялся постепенно приходившими толпами переселенцевъ съ сѣвера. Важнѣйшими изъ этихъ народовъ были: *этруски*, захватившіе всю часть полуострова на сѣверъ и западъ, до самаго Тибра, и *умбро-собельское* племя, распадавшееся на многіе народцы и поселившееся сначала въ восточной части полуострова, наименѣе выгодной и для развитія торговли и для развитія земледѣлія и винодѣлія, изстари составлявшихъ главные промыслы и основу благосостоянія мѣстныхъ жителей.

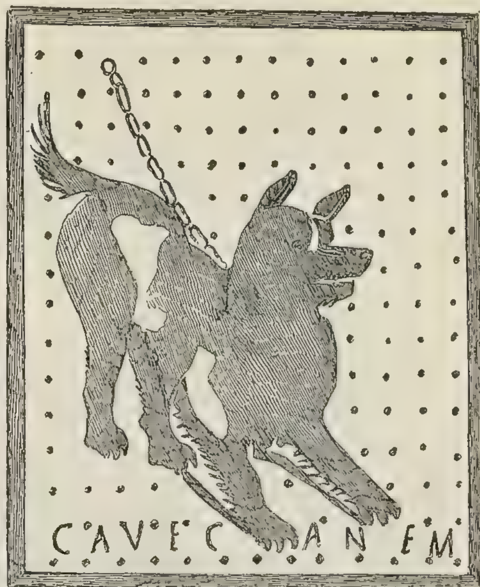


Рис. 250. Мозаичный кусокъ пола въ Неаполитанскомъ музеѣ: Cave canem! (Остерегайся пса!) Помпейская работа.

Народы умбро-собельскаго племени были родственны грекамъ по происхожденію, судя по сродству языковъ и чертамъ быта. Наравнѣ съ греками, эти народы

Рис. 251. Развалины Помпеи. Домъ трагическаго поэта.

занимались земледѣліемъ и винодѣліемъ, имѣли тѣхъ же боговъ, тѣ же мѣры поверхности, тѣ же вооруженіе и одежду.

Аппенинскій полуостровъ гористъ и въ равной степени съ Греціей способствуетъ дробленію на мелкія области; только въ восточной своей части онъ представляетъ достаточный просторъ для развитія большихъ государствъ. Вслѣдствіе этого и развитіе народной жизни шло здѣсь инымъ путемъ, нежели на западномъ побережьѣ. Важно отмѣтить то обстоятельство, что народы умбро-собельскаго племени, при своемъ первоначальномъ поселеніи, не встрѣтили здѣсь слѣдовъ какой бы то

Рис. 252. Развалины Помпеи. Сабіенскія ворота.

ни было древнѣйшей культуры, въ родѣ, напримѣръ, финикійской, которую нашли въ Элладѣ древнѣйшіе поселенцы арійскаго племени. Мореплаваніе, по отсутствію здѣсь хорошихъ гаваней и большихъ рѣкъ, также не получило развитія, а вслѣдствіе этого и связи умбро-собельскихъ народовъ съ родственными имъ греками прекратились уже въ весьма ранній періодъ — и надолго.

Долгое время въ наукѣ существовало мнѣніе, будто народы умбро-собельскаго племени многимъ были обязаны въ своемъ развитіи вліянію сосѣдняго народа, *этрусковъ*, которые пришли съ сѣвера во времена, еще ускользающія отъ историческаго наблюденія. Этотъ загадочный народъ, совершенно чуждый и грекамъ, и своимъ сосѣдямъ — сабинянамъ, и латинянамъ и по языку, и по обычаямъ, и по государственнымъ учрежденіямъ, успѣлъ ко времени основанія Рима захватить обширную территорію отъ По до береговъ Тибра. Благодаря рано развившейся среди этрусковъ морской торговлѣ, племя это быстро разбогатѣло. Но различіе между этимъ богатымъ

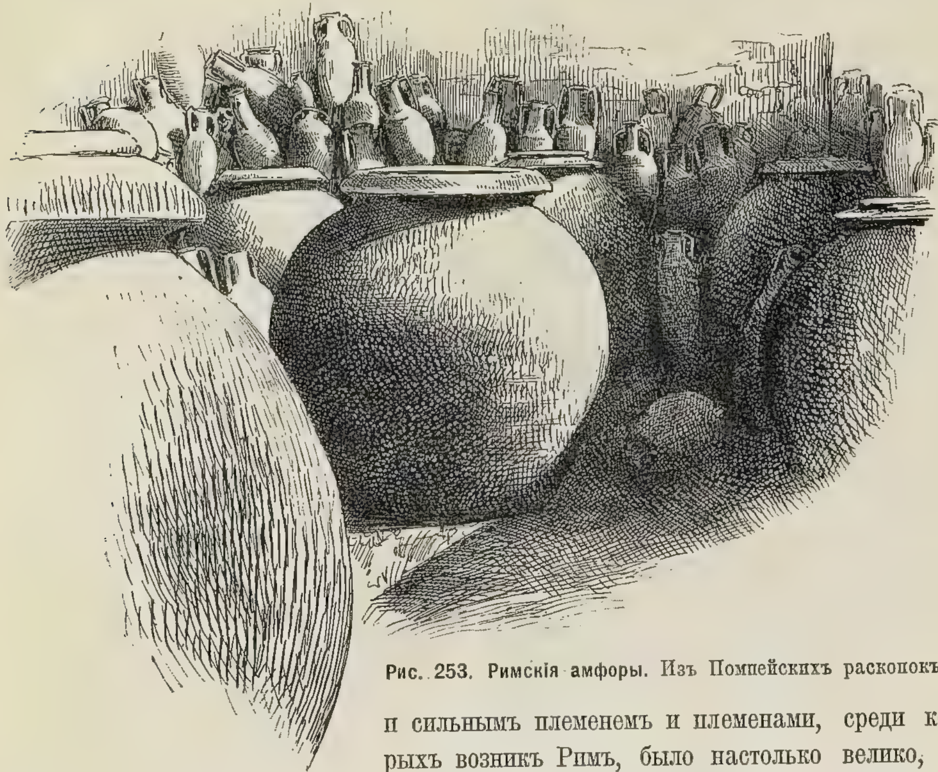


Рис. 253. Римскія амфоры. Изъ Помпейскихъ раскопокъ.

и сильнымъ племенемъ и племенами, среди которыхъ возникъ Римъ, было настолько велико, что вліяніе этрусковъ отразилось въ Римѣ только на чисто-внѣшнихъ формахъ и обстановкѣ быта.

Еще болѣе слабымъ и ничтожнымъ по отношенію къ Риму было вліяніе *финикійское,* такъ какъ у финикіянъ было всего нѣсколько колоній, разбросанныхъ по Этруріи; а о колоніяхъ эллиновъ, въ VIII в. до Р. Х. уже начинавшихъ вступать въ западныхъ моряхъ въ конкуренцію съ финикіянами и этрусками, здѣсь еще не было помина.

И вотъ, при такихъ-то условіяхъ независимости отъ всякихъ постороннихъ вліяній, среди тридцати другихъ общинъ Лаціума, тѣсно связанныхъ между собою общимъ языкомъ и обычаями, общими учрежденіями и святынями, возникло и вскорѣ достигло самостоятельнаго значенія латинское мѣстечко *Римъ* (Roma). Римскій историкъ Титъ Ливій совершенно вѣрно опредѣляетъ причины значенія, пріобрѣтеннаго Римомъ: „Недаромъ, — говоритъ онъ: — боги и люди избрали себѣ это мѣсто для города: благопріятные для здоровья холмы, рѣка, способствующая удобному подвозу хлѣбныхъ запасовъ изнутри страны и товаровъ съ моря; притомъ и къ морю, доставляющему всякія удобства жизни, городъ лежитъ близко, хотя и не настолько, чтобы опасаться нападенія враждебныхъ флотовъ... и наконецъ самая мѣстность города, расположенная въ центрѣ Италіи, какъ бы предназначаетъ ему въ будущемъ значеніе столицы большого государства“.

Однако же начинанія будущей столицы міра были очень скромны, и Римъ

ничѣмъ не отличался отъ другихъ городовъ Лаціума въ общемъ строѣ жизни. Средній изъ трехъ, прилегающихъ къ рѣкѣ холмовъ — *Палатинскій* — былъ мѣстомъ древ-

Рис. 254. Форумъ Юлія. Проектъ реставраціи Рэлендера.

нѣйшаго поселенія. Городъ сталъ расти послѣ соединенія Палатинской общины съ другою самостоятельною общиною, образовавшеюся на *Квиринальскомъ* холмѣ. Во времена царей, значеніе которыхъ сильно преувеличивается позднѣйшими историками, городъ сталъ значительно возрастать и крѣпнуть и вскорѣ захватилъ всѣ семь

холмовъ, которые и были обнесены одною общею стѣною. Такъ возникъ Римъ — глава всѣхъ городовъ Лаціума и будущая столица міра.

Если мы сравнимъ Элладу съ юнымъ, увлекающимся художникомъ-поэтомъ, то Римъ можно сравнить съ меценатомъ, который обладаетъ огромнымъ вкусомъ и сознаётъ свое міровое величіе. Онъ не снисходитъ самъ до искусства, онъ искусство приноравливаетъ къ себѣ, къ своимъ потребностямъ. Полное отсутствіе художественной фантазіи не помѣшало ему примѣнить искусство къ будничнымъ, практическимъ сторонамъ жизни. Въ Греціи храмы и дворцы были не обширны, не высоки, въ Римѣ они разрослись въ колоссальныя постройки; элементы античнаго искусства оказались примѣненными къ реальнымъ требованіямъ страны; Римъ подчинилъ уму и разсудку то, надъ чѣмъ въ Элладѣ работало внутреннее чувство и фантазія. Въ Греціи нѣтъ и слѣда тенденціи, Римъ — воплощенная тенденція. Но разсудочность его развилась съ такимъ величіемъ, съ такой полнотою, что стиль его можетъ быть поставленъ дивнымъ историческимъ типомъ и долженъ служить предметомъ искренняго удивленія для потомства.

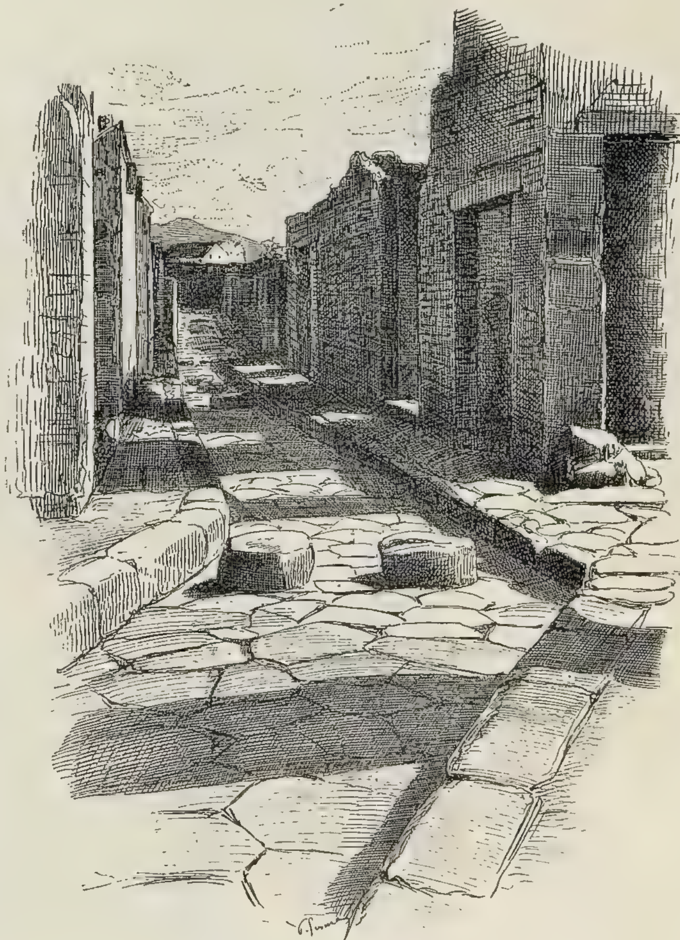


Рис. 255. Улица въ современной намъ Помпеѣ.

Гораздо болѣе чистыхъ элементовъ художественнаго творчества проявила Этрурія, которая служитъ какъ бы переходнымъ звеномъ отъ Греціи къ Риму. Пелазгическія племена, вытѣсненныя дорійцами за море, двинулись на Апенинскій полуостровъ и, смѣшиваясь съ туземцами, внесли сюда свою культуру. Тѣ же циклопическія постройки явились и здѣсь, но только новый каменный матеріалъ — апенинскій известнякъ и туфъ—далъ новыя структивныя комбинаціи. Вытесанные клиньями камни соединяли

дугою стѣны надъ воротами и привели къ примитивному представленію свода, прототипомъ котораго служилъ портикъ эѳіопской пирамиды въ Мероэ. Здѣсь не былъ соблюденъ законъ сводчатой постройки, но это дало поводъ къ изобрѣтенію его*). Съ теченіемъ вѣковъ искусство Этруріи, совершенствуясь, идетъ по слѣдамъ Греціи, создавая четыреугольные храмы съ тремя целлами, наосомъ и пронаосомъ. Изящная простота рѣдко разставленныхъ колоннъ даетъ такъназываемый тосканскій ордеръ. Въ произведеніяхъ пластики чувствуется восточный, азіатскій характеръ: та же приземистость, та же мускулатура, поворотъ плечъ en face, а лицà въ профиль. Но зато до какихъ благородныхъ формъ развивается въ Этруріи керамика! Терракотовыя вазы

*) Новѣйшіе изслѣдователи упорно приписываютъ изобрѣтеніе свода Египту.

Рис. 256. Римскій форумъ. Реставрація.

съ множествомъ фантастическихъ фигуръ указываютъ на мощный полетъ художественнаго творчества этрусковъ, до котораго Римъ никогда не возвысился.

Стилизмъ Рима проявился пышнѣе всего въ архитектурѣ. Этрусскія и эллинскія формы были имъ приняты въ самыхъ роскошныхъ проявленіяхъ. Коринѳская вычурная капитель пришлась какъ разъ по душѣ римлянину. Колоннада стала его любимымъ структивнымъ мотивомъ. И внутреннія и внѣшнія пространства стали заполняться галлереями. Величавость и громадность свода развились до грандіозныхъ размѣровъ. Громадность построекъ не пугала римлянина: ему не казалось невозможнымъ провести огромный акведукъ, по которому вода бѣжала бы изъ-за многихъ верстъ прямо къ центру города. Арка была мотивомъ и памятника, и моста, и

театра. Аркада ставилась на аркаду, при чемъ въ детальной обработкѣ внѣшностей воображеніе не подсказывало художнику новыхъ формъ: онъ заимствовалъ прямо изъ Эллады всѣ архитектоническія подробности. Сводчатая кладка, по мѣрѣ своего развитія, обратилась наконецъ въ куполъ и полукуполъ, вѣнчающій полукруглыя ниши. Римлянинъ очень щедръ на украшенія—онъ разсыпаетъ ихъ всюду, не придерживаясь тонкой строгости греческаго вкуса. Подобно тому, какъ въ синтаксисѣ каждая фраза рим-

Рис. 257. Траянъ. Античная статуя въ Національномъ Неаполитанскомъ музеѣ.

ской рѣчи строго разсчитана на эффектъ общаго, помимо своего внутренняго характера, такъ и въ римскомъ зодчествѣ отдѣльная постройка приносится въ жертву общаго впечатлѣнія цѣлой совокупности зданій. Форумъ составлялся по тщательно обдуманному, гармонически скомпонованному плану (см. рис. 254, 256 и 258). Нерѣдко помощницей красивой архитектонической композиціи являлась сама природа, чему немало способствовала гористая мѣстность окрестностей Рима. Въ Тиволи храмъ Весты поставленъ на край обрыва, съ явнымъ намѣреніемъ придать театральный эффектъ пейзажу. Подчиненіе такой декоративности могло, конечно, повести искусство къ нежелательному произволу, но римляне, по крайней мѣрѣ, въ лучшую пору расцвѣта своего искусства, избѣжали этого такой строгой привержен-

ностью разъ навсегда канону въ выработкѣ архитектурныхъ формъ, что монотонность ихъ стиля впадаетъ въ школьный, сухой педантизмъ. Практичность римлянина подчинила себѣ и пластику: она низвела ее до степени иллюстраціи. Римлянинъ

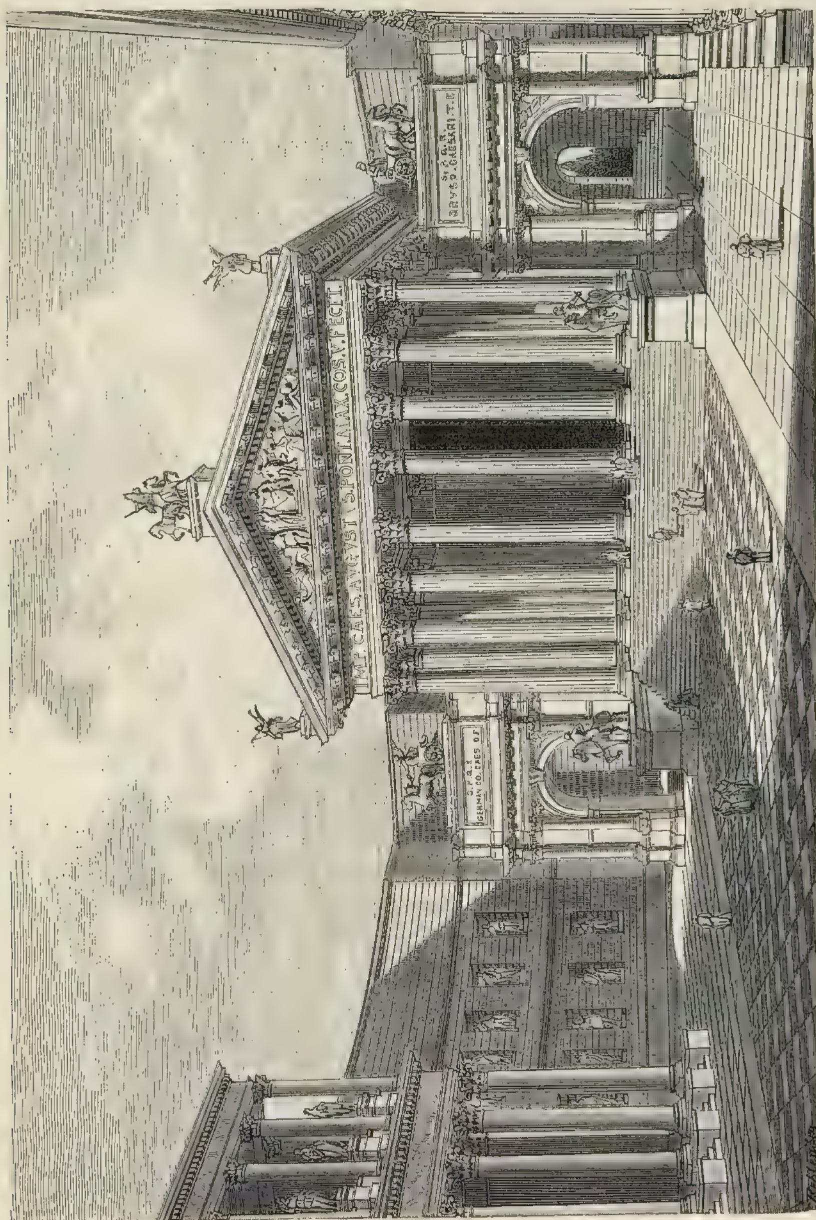


Рис. 258. Форумъ Августа. Проектъ реставраціи Рэлендера.

цѣнилъ скульптуру только какъ способъ для воспроизведенія портретныхъ статуй или изображенія какого-нибудь историческаго событія, не задаваясь никакими особенно отвлеченными идеями.

При раскопкахъ Помпеи мы встрѣчаемъ воздушныя, мягкія, игривыя формы поздне-греческаго искусства. Самобытная обдѣлка эллинскихъ формъ уже безтолкова

и утрачиваетъ свою чистоту. Декоративностью, и притомъ весьма легкою, изобилуетъ Помпея. Всѣ зданія ея разсчитаны на дополненіе прелестей очаровательной природы.

Мы видѣли выше, что, при изученіи искусства Эллады, вмѣстѣ съ тѣмъ изучается и исторія ея быта, такъ какъ искусство вошло въ плоть и кровь грека. Изучая бытъ римлянъ, мы замѣчаемъ, что у нихъ искусство отходитъ на второй планъ: стройные міровые ихъ идеалы выражаются въ могучемъ законодательствѣ, въ стремленіяхъ къ опредѣленнымъ идеаламъ государства. Оттого-то исторія Рима такъ полна мощными характерами, образцами беззавѣтной жертвы ради принципа государственности. Весь Римъ словно составляетъ одну желѣзную волю. Senatus populusque Romanus—вотъ слитая въ одно цѣлое государственная мощь.

Греки и римляне, несмотря на ближайшее сосѣдство, представляютъ рѣзкіе контрасты: ихъ характеры совершенно самобытны и несходны. Воззрѣнія ихъ на одинъ и тотъ же предметъ нерѣдко діаметрально противоположны. То, что у грековъ чтилось, не заслуживало вниманія у римлянъ; то, что Римъ клеймилъ, какъ порокъ, въ Греціи считалось чуть не за доблесть. Римлянинъ смотрѣлъ на характеръ меркантильнаго грека (идеаломъ котораго былъ хитроумный Одиссей) свысока: такъ смотримъ мы на юркаго торговца. Но и грекъ смѣялся, въ свой чередъ, надъ чванствомъ римлянина, надъ отсутствіемъ въ немъ истиннаго художественнаго чутья, надъ тѣмъ, что онъ корчилъ изъ себя мецената, надъ тѣмъ даже, что онъ, въ высшихъ слояхъ общества, принялъ греческій языкъ за модный, оставивъ свой, родной, достояніемъ плебса.

Абсолютная власть отца (pater familias) въ каждой семьѣ породила такую же абсолютную власть въ государствѣ. Данный magistratus (должностное лицо) пользовался неограниченной властью въ своей сферѣ: неповиновеніе ему влекло за собою смертную казнь. Правда, тотъ же magistratus, сложивъ съ себя свою должность, дѣлался отвѣтственнымъ передъ закономъ за свои поступки, но, пока онъ былъ на своемъ мѣстѣ, власть его была неограниченна. Нигдѣ преданія, быть-можетъ, не чтились такъ свято, какъ въ Римѣ: mos majorum—обычай предковъ—былъ главнымъ руководителемъ политической жизни; всякое новшество принималось съ неудовольствіемъ, на реформатора смотрѣли, какъ на преступника, котораго рано или поздно покараетъ гнѣвъ боговъ.

Мы не скажемъ, чтобы характеръ римлянина могъ назваться симпатичнымъ. Онъ былъ слишкомъ жестокъ, порою даже грубъ. Римъ былъ тираномъ идеи и, достигая данной цѣли, доводилъ ее до конца, не стѣсняясь никакими средствами. Но, пока растлѣніе не коснулось Рима, пока, вслѣдъ за тѣмъ, новый, свѣжій христіанскій элементъ не пошатнулъ старый Олимпъ, до тѣхъ поръ онъ крѣпко держался своей приверженности къ традиціонной покорности разъ выработаннымъ принципамъ.

Основная идея Рима—покорность главѣ рода, покорность безусловная, слѣпая. Pater familias былъ единственный собственникъ состоянія семьи,—онъ могъ утопить безобразнаго ребенка, могъ бросить его на произволъ судьбы только потому, что онъ родился, окруженный неблагопріятными пророчествами птицегадателей. Взрослый сынъ не выходилъ изъ-подъ отцовскаго начала: patria potestas во всей силѣ оставалась до самой смерти главы семейства, или прекращалась съ лишеніемъ его правъ состоянія. Сынъ могъ пріобрѣсти состояніе, и все-таки оно принадлежало отцу. Но едва только

Рис. 259. Засѣданіе Сената. Цицеронъ говоритъ противъ Катилины.

сынъ вступалъ въ отправленіе обязанностей гражданина, самъ отецъ склонялся передъ его властью. Старый полководецъ Фабій Кунктаторъ, занимавшій низшую должность относительно своего сына-консула, однажды получилъ отъ послѣдняго грозный приказъ—сойти съ лошади при встрѣчѣ, какъ того требовало постановленіе закона. И тотъ съ радостью повиновался, сказавъ, что искреннее его желаніе — видѣть сына, точно исполняющаго должность, порученную ему Римомъ.

Но рядомъ съ pater familias чуть ли не на равной степени уваженія въ семьѣ стояла мать семейства, «mater familias», признаваемая, какъ *госпожа,* «domina». На ней лежало управленіе всѣмъ домомъ, за одну ее стоялъ законъ и обезпечивалъ ее отъ своеволія мужа. Отецъ, распоряжавшійся дѣтьми и рабами какъ домашнею утварью и вьючнымъ скотомъ, имѣвшій право надъ жизнью и смертью новорожденнаго, онъ преклонялся передъ могущественной властью материнской любви. На женщину—*матрону* цѣликомъ возложена была въ Римѣ обязанность воспитанія дѣтей. Отсюда—то огромное вліяніе, которое имѣла женщина въ семьѣ и которымъ она ни-

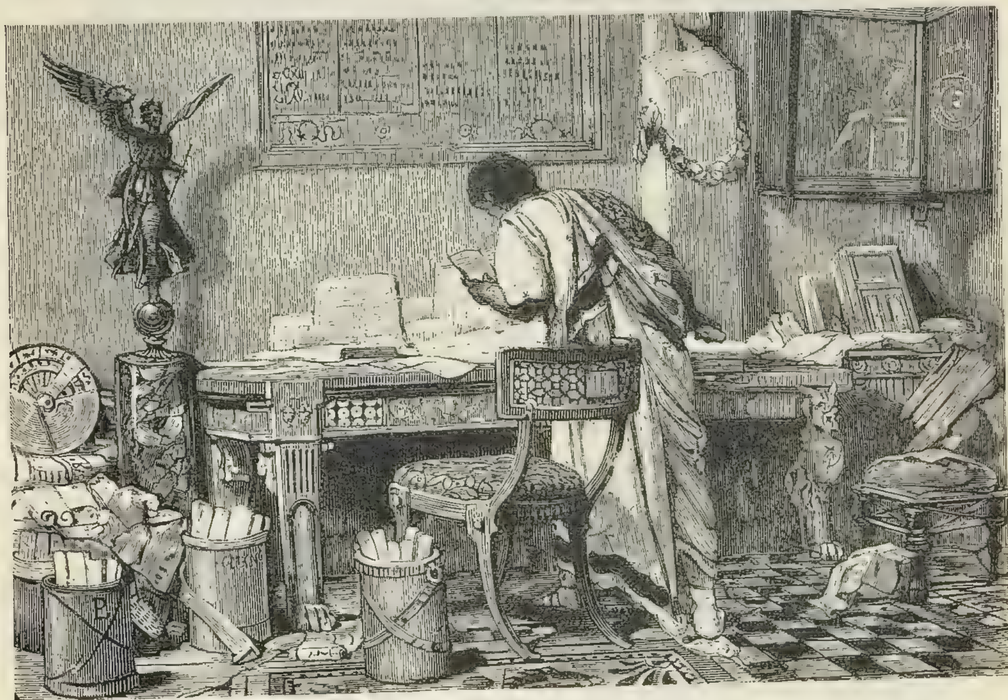


Рис. 260. Рабочая комната сенатора.

когда дотолѣ не пользовалась не только на Востокѣ, но даже и въ Греціи. Ничѣмъ не стѣсняемое отношеніе половъ въ Римѣ вело къ свободному заключенію браковъ по взаимной склонности и любви. Брачная жизнь освящалась, такъ сказать, закономъ, потому что холостяки платили особую подать, uxorium; но, конечно, свобода браковъ распространялась только на свободные классы, а рабамъ предоставлялось простое сожительство. Законный же бракъ, justum matrimonium, былъ двухъ родовъ: въ одномъ случаѣ—жена освобождалась отъ власти своего отца и переходила во власть мужа, перемѣняя свое дѣвическое имя на новое и принося съ собою приданое; въ другомъ случаѣ—она не выходила изъ своего рода и сохраняла за собой его права и преимущества. Брачный церемоніалъ, какъ всюду у народовъ древности и особенно тамъ, гдѣ въ семьѣ первенствующій голосъ принадлежитъ женщинѣ, былъ обставленъ множествомъ суевѣрныхъ примѣтъ и обрядовъ. Назначивъ задолго день брака, наблюдали со страхомъ и трепетомъ за тѣми примѣтами, которыхъ такъ много несетъ съ собою масса случайностей въ широкомъ разливѣ городской жизни. Облач-

ное небо, змѣя, заползшая въ домъ, крикъ пѣтуха въ неурочное время—все это влекло за собою всевозможныя догадки и прорицанія. Послѣ помолвки, т.-е. торжественнаго предложенія со стороны жениха, родители или опекуны невѣсты созывали родственниковъ своихъ и жениховыхъ на пышный обѣдъ. Это было одно изъ самыхъ свѣтлыхъ торжествъ Рима, и самый трауръ снимался на этотъ день. День брачнаго торжества начинался опять-таки съ гаданій, которыя производились пресловутыми auspices. Невѣста соблюдала трогательный и глубоко-осмысленный обрядъ посвященія своихъ дѣтскихъ любимыхъ вещей и куколъ домашнимъ богамъ — пенатамъ. Въ присутствіи десяти свидѣтелей заключался брачный контрактъ, при чемъ невѣста выражала свое желаніе. Divortium—разводъ былъ въ Римѣ явленіемъ обыкновеннымъ и не преслѣдовался закономъ. Жена переходила въ законную власть мужа черезъ годъ послѣ брачнаго обряда, если она въ теченіе этого времени ни разу три ночи подъ-рядъ не ночевала внѣ дома. Чистота брака хотя и соблюдалась первое время у римлянъ очень строго, но во времена цезаризма, при общемъ упадкѣ нравственности, на невѣрность жены смотрѣли, какъ на дѣло обычное и даже неизбѣжное.

Рис. 261. Римлянинъ на улицѣ Помпеи со слугою.
Три камня составляли переходный тротуаръ на другую сторону улицы.

Появленіе на свѣтъ младенца влекло, конечно, за собою цѣлый рядъ необходимыхъ обрядовъ. Новорожденнаго пеленали, клали въ колыбель, на девятый или восьмой день давали ему имя, при чемъ ребенокъ получалъ въ даръ всевозможные амулеты: мечи съ именемъ отца, топорики съ именемъ матери, изображенія животныхъ, звѣздочекъ и пр.,—все это навязывалось на шнурокъ и надѣвалось на шею, при чемъ немаловажную роль играла bulla—золотая ладонка, присущая, впрочемъ,

Рис. 262. Римлянинъ въ тогѣ.

только ребенку аристократическаго семейства. Выборъ имени былъ дѣломъ сложнымъ; въ Римѣ не существовалъ греческій обычай давать имя ребенку въ честь отца или дѣда. Здѣсь существовало фамильное имя—nomen, которымъ равно назывались мужчины и женщины, принадлежавшіе къ одному роду, но въ то же время каждый членъ семьи носилъ свой собственный pronomen, которыхъ въ Римѣ, въ сущности, было очень немного—не болѣе 20-ти. Кромѣ того существовали еще cognomina, прозвища, присущія нерѣдко цѣлому роду, напр., къ имени знаменитаго поэта Публія Овидія присоединено было прозваніе Naso — носатый. Поэтъ Горацій имѣлъ прозвище Flaccus—вислоухій. Громкое имя Цицерона (cicer — горохъ) произошло отъ той случайности, что у его прадѣда была бородавка съ горошину величиной. Эти cognomina обыкновенно употреблялись въ общежитіи; pronomen составлялъ исключительную черту вѣжливаго, почтительнаго обращенія.

Когда ребенокъ начиналъ твердо держаться на ножкахъ, на него надѣвали такъ-называемую

Рис. 263. Римскій сенаторъ у себя дома.

toga praetexta, отороченную пурпуромъ, что опять-таки, подобно ладонкѣ, было присуще только знатнымъ семьямъ. Выйдя изъ попеченія матери, ребенокъ начиналъ учиться въ школѣ, куда ходилъ въ сопровожденіи раба и гдѣ учились мальчики и дѣвочки вмѣстѣ.

Мальчики посылались въ школу лѣтъ семи. Изученіе чтенія и письма представляло легкость потому уже, что слова писались такъ же, какъ произносились. У практическихъ римлянъ быстрота письма цѣнилась болѣе, чѣмъ каллиграфія. Самый процессъ преподаванія велся довольно строго. Если мальчикъ пропускалъ при писаніи одну букву — его сѣкли.

Какъ это ни странно, но курсъ наукъ въ римскихъ школахъ для дѣвочекъ былъ болѣе общиренъ, чѣмъ для мальчиковъ. Къ обычному курсу чтенія и письма, коекакихъ знаній по ариѳметикѣ, да, быть-можетъ, по исторіи, для дѣвочекъ присоединялось искусство пѣнія. Впослѣдствіи, когда греческое вліяніе сказалось во всей силѣ, въ школахъ былъ введенъ греческій языкъ; до той поры греческіе классики были изучаемы въ переводахъ, вѣроятно, плохихъ и грубыхъ.

Задачи римскаго воспитанія были нѣсколько иныя, чѣмъ въ Греціи. Греки развивали не только силу, но и грацію и пластичность движенія. Римъ требовалъ отъ гражданина только воинскихъ доблестей (virtus), которыя были синонимомъ всѣхъ добродѣтелей.

Рис. 264. Женская одежда въ Римѣ. Мессалина съ маленькимъ Британникомъ.

Въ шестнадцать лѣтъ юноша снималъ съ себя ладонку, посвящалъ ее пенатамъ, дѣтскую тогу смѣнялъ на toga virilis и въ этомъ бѣлоснѣжномъ одѣяніи шелъ въ Капитолій, вмѣстѣ съ молодыми людьми, справлявшими въ тотъ же день свое совершеннолѣтіе, и тамъ приносилъ установленныя жертвы.

То уваженіе, какимъ пользовалась римская женщина и въ семьѣ и даже въ государствѣ, вліяніе, которое она оказывала на дѣтей и мужа, ставили ее, какъ мы видѣли, на высокую ступень общественнаго положенія. Сословіе весталокъ, сложившееся въ глубокой древности (по преданію, во времена Нумы Помпилія), представляетъ намъ ту высшую степень іерархіи, которой могла въ Римѣ достигнуть женщина. Въ весталки, какъ извѣстно, избирались только свободно-рожденныя дѣвицы отъ 6-ти до 10-ти-лѣтняго возраста. Дѣвочки должны были быть красивы, свободны отъ тѣлесныхъ недостатковъ. Верховный римскій жрецъ, pontifex maximus, бралъ, какъ плѣнницу, избранную дѣвушку изъ родительскаго дома, произнося при этомъ обычную фразу: Te, amata, capio! т. е.: тебя, возлюбленная, беру.

Рис. 265. Медея. Живопись изъ Помпеи.

Эпитетъ этотъ — возлюбленная — былъ присущъ весталкамъ во все время ихъ служенія. Въ случаѣ несогласія родителей отдать дѣвушку, вербовка совершалась съ помощью жеребья. Поступивъ въ храмъ Весты, дѣвочка десять лѣтъ училась у старшихъ весталокъ, подготовляя себя къ тому высокому служенію, къ которому ее обрекла судьба; слѣдующія десять лѣтъ она служила, какъ жрица, въ храмѣ, ненарушимо храня обѣтъ дѣвственности и поддерживая огонь на алтарѣ богини. Затѣмъ десять лѣтъ она подготовляла вновь поступившихъ дѣвочекъ къ служенію. Выйдя чрезъ 30 лѣтъ изъ храма Весты, она имѣла право вступить въ бракъ; впрочемъ, бракосочетанія весталокъ были рѣдки. Женщина въ 36—40 лѣтъ, при южномъ, скоро увядающемъ типѣ, едва ли могла найти себѣ мужа, несмотря на высокое положеніе. А общественное положеніе весталки было настолько высоко, что, при встрѣчѣ съ нею на улицѣ, ей съ почтеніемъ давалъ дорогу самъ консулъ, и его ликторы преклоняли предъ нею свои „пучки“ (fasces). Случайная встрѣча съ ней освобождала преступника отъ казни. Ей довѣряли высшія государственныя тайны, завѣщанія. Свидѣтельства весталки принимались безъ присяги. Протекціи ея добивались важнѣйшіе чиновники государства. За оскорбленіе весталокъ назначалась смертная казнь. Онѣ были полныя властительницы своего имущественнаго ценза, имѣли право на самыя почетныя мѣста въ театрахъ, ѣздили по улицамъ на своихъ колесницахъ, а когда шли пѣшкомъ, ликторъ расчищалъ передъ ними дорогу.

Но, взамѣнъ этого почета, дѣвушка несла огромную отвѣтственность за свое служеніе въ храмѣ: если огонь потухалъ въ алтарѣ, виновную нещадно сѣкли, при чемъ экзекуцію долженъ былъ совершать самъ верховный жрецъ. Еще болѣе ужас-

Рис. 266. Маркъ Аврелій въ рабочей комнатѣ.

нымъ образомъ наказывалось нарушеніе обѣта безбрачія. Виновнаго засѣкали плетью на-смерть, а дѣвушку уводили на такъ-называемое „поле нечестивыхъ" (campus sceleratus) и здѣсь, обрѣзавъ волосы, заживо замуровывали въ ямѣ, гдѣ она должна была умереть голодною смертью; обрядъ этого зарыванія сопровождался большою торжественностью.

Первою весталкою, по преданію, считалась мать Ромула и Рема—Рея Сильвія,

дѣти которой произошли, какъ извѣстно, отъ бога. Весталокъ при Нумѣ было всего четыре, затѣмъ было прибавлено еще двѣ, и вплоть до паденія Римской имперіи это число *шесть* не измѣнялось. Одежда весталокъ состояла изъ длиннаго, вышитаго по краямъ пурпуромъ, костюма, съ широкими головными повязками. Перваго марта каждый годъ возобновлялся огонь на алтарѣ Весты, при чемъ его добывали треніемъ двухъ кусковъ сухого дерева. 9-го мая былъ праздникъ Весты (Vestalia); въ этотъ день ни для кого недоступный храмъ Весты открывалъ свои двери для женщинъ,

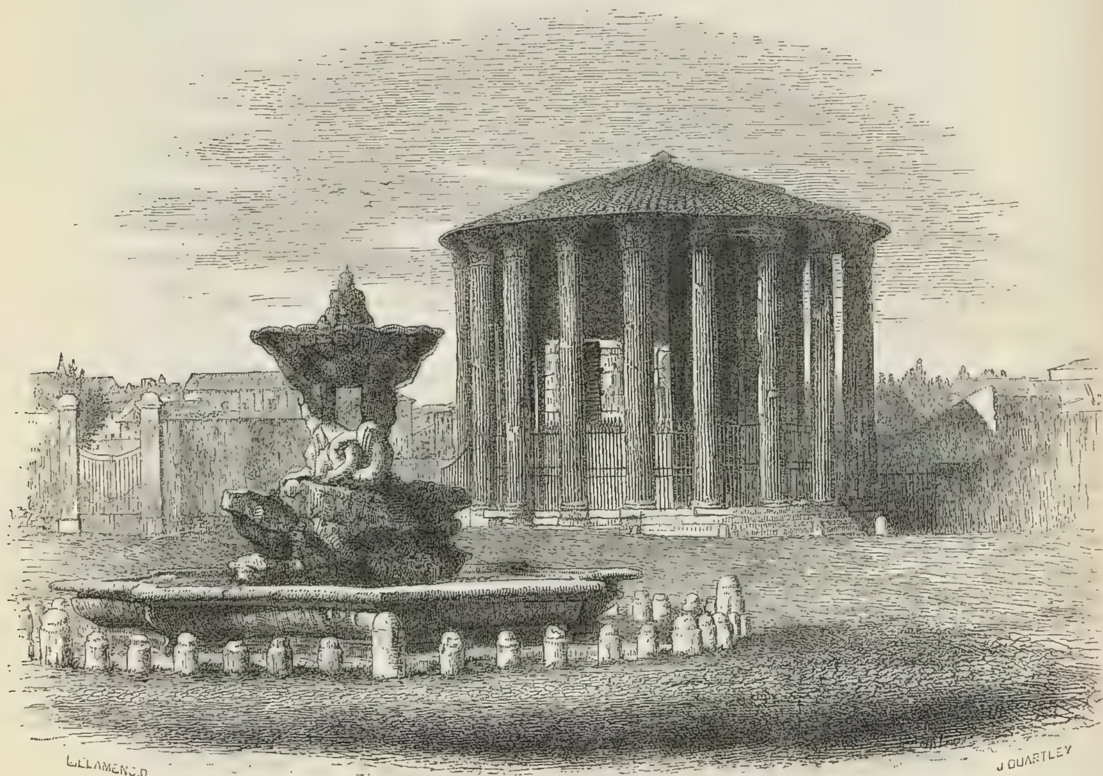


Рис. 267. Круглый храмъ Весты въ Римѣ.

которыя безъ обуви сходились сюда испросить благословенія богини. Въ сущности Vesta (по-гречески Ἑστία) была богинею домашняго очага. Это была самая популярная богиня, — центръ семьи, — хранившая принципы чистоты и нравственности.

Взглядъ римлянина на боговъ былъ совершенно отличенъ отъ религіознаго воззрѣнія грека. Эллинъ воплощалъ боговъ въ человѣческіе образы; у него боги дрались, мирились, матеріализовались передъ глазами смертныхъ, даже жили среди нихъ. Миѳологія грека представляетъ живую, пеструю вереницу разсказовъ, отъ которыхъ вѣетъ молодостью и свѣжестью неиспорченной народности. Римскія божества были отвлеченные абстракты, матеріализація которыхъ была невозможна. Римскій миѳъ ограничивался тѣмъ, что у простой смертной, въ силу благоволенія къ ней какого-либо бога, рождался мальчикъ, который совершалъ изумительные подвиги и

оканчивалъ жизнь такимъ же страннымъ образомъ, какъ и родился; тогда его начинали боготворить, считая, что почестями, воздаваемыми умершимъ, можно принести успокоеніе душѣ великаго человѣка. Культъ мертвыхъ въ Римѣ былъ чрезвычайно

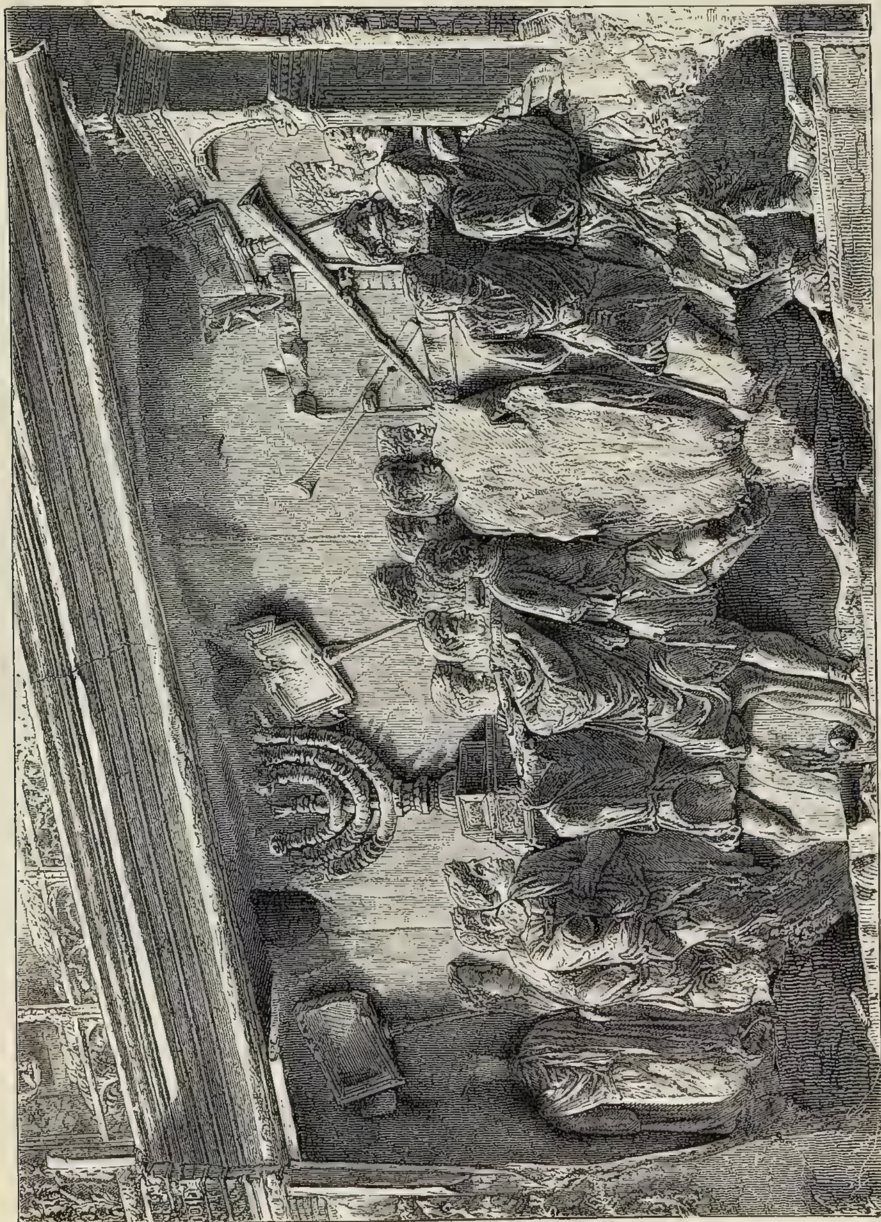


Рис. 268. Рельефъ съ арки Тита въ Римѣ. Римляне, послѣ побѣды надъ евреями, несутъ священную утварь изъ храма Соломона.

простъ и логиченъ. Умершіе люди переселялись въ мрачное подземное убѣжище, гдѣ жили или, вѣрнѣе, прозябали на сонныхъ берегахъ спокойной Леты, печальные, полные меланхоліи, надѣясь на измѣненіе участи своей къ лучшему только въ силу молитвъ оставшихся на землѣ родственниковъ. Величайшимъ горемъ и несчастьемъ считалось въ римской семьѣ пренебреженіе памятью умершихъ: это было оскорбленіе

не только тѣни усопшаго, но и всего загробнаго міра. Почести умершему воздавались на домашнемъ алтарѣ пенатовъ. Неженатый римлянинъ, явившись въ загробное царство холостякомъ, наносилъ оскорбленіе душамъ предковъ, и всѣ онѣ съ презрѣніемъ отъ него отворачивались. Потому-то нечестіемъ и преступленіемъ считалась холостая жизнь.

Религія римлянъ была главнымъ украшеніемъ древне-римской жизни, главною прелестью и оживленіемъ ея простѣйшихъ формъ. Будничная, трудовая жизнь посе-

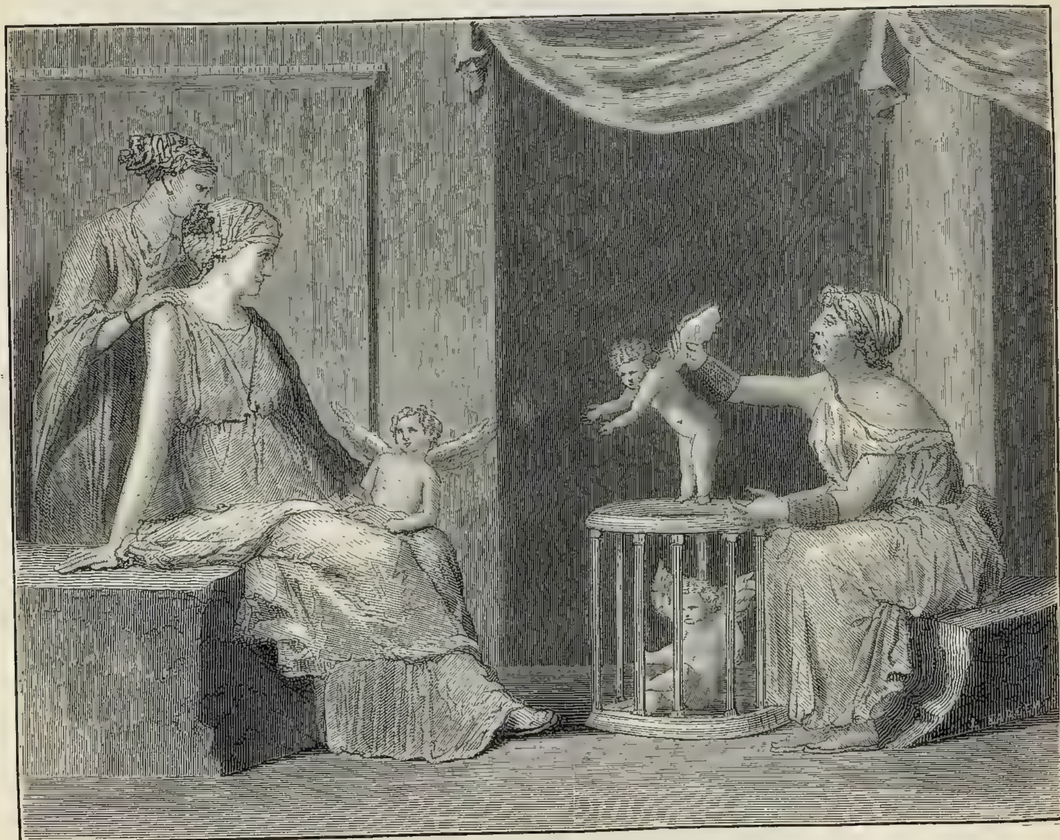


Рис. 269. Стѣнная живопись въ Римѣ.—Продавщица амуровъ.

лянина прерывалась только жертвоприношеніями и празднествами въ честь Юпитера, Марса и его (быть-можетъ, сабинскаго) двойника, Квирина. Богиня земли, богиня жатвы, богиня домашняго очага—вотъ около кого сосредоточивались, главнымъ образомъ, важнѣйшія отправленія культа. Главными празднествами были *сатурналіи* — празднества сѣва, *терминаліи* — празднества межевыхъ камней, *луперналіи*—празднества волковъ и т. д.

На первый взглядъ сонмъ римскихъ божествъ имѣетъ много общаго съ греческимъ Олимпомъ, но это сходство исчезаетъ при внимательномъ разсмотрѣніи. Культъ Рима былъ, безъ сомнѣнія, самостоятельнымъ и основные принципы имѣлъ въ далекомъ прошломъ, задолго до общенія съ Греціей. Римлянамъ были нечужды общія представленія арійскихъ племенъ о божественныхъ силахъ природы. Конечно, на

первомъ планѣ въ Римѣ стоялъ „совершеннѣйшій и величайшій" Юпитеръ (Optimus et Maximus) громовержецъ, тотъ же греческій Зевсъ; затѣмъ шли Веста, Марсъ— покровитель брани, Геркулесъ — греческій полубогъ, пользовавшійся въ Римѣ большимъ почетомъ, Церера — покровительница полей, Минерва, Юнона, Діана, Венера, Сатурнъ, Нептунъ и Меркурій. Всѣ эти божества отчасти заимствовали у грековъ нѣкоторые атрибуты, но формировались самостоятельно, приноравливаясь къ потребностямъ и нравамъ Рима. Любопытною особенностью римскаго Олимпа являлся *двуликій Янусъ* — „богъ всякихъ начинаній". Его изображеніе ставили надъ входомъ въ домà; думаютъ, что съ него именно и начали придавать пластическія формы изображеніямъ божествъ. Внѣшняя картинность и блескъ религіозныхъ процессій, какъ и вообще страсть ко всякимъ зрѣлищамъ, была настолько же присуща жителямъ Апенинскаго полуострова, насколько и грекамъ. Главнѣйшими жрецами древности считались жрецы Юпитера, Марса и Квирина (божества римскаго копейщика вообще). Служеніе женскимъ божествамъ совершалось женами жрецовъ (flamines и flaminicae). При первыхъ царяхъ высшимъ жрецомъ былъ, конечно, самъ представитель власти, а высшей жрицей — его жена.

Рис. 270. Мозаика. Полъ въ римскомъ дворѣ.

Постепенное увеличеніе численности алтарей повело за собой расширеніе коллегіи жрецовъ — высшихъ хранителей религіозныхъ знаній, посредниковъ между

людьми и богами. Наиболѣе древней коллегіей считалась коллегія авгуровъ или гаруспиціевъ. Обязанность авгуровъ заключалась въ томъ, чтобы, съ помощью наблюденій надъ полетомъ и крикомъ птицъ, возвѣщать волю боговъ. Издавна укоренившееся правило—не начинать никакого важнаго дѣла, не испросивъ предварительно мнѣнія божества, повело, конечно, къ усиленному развитію авгурства. Позднѣе, когда первобытныя вѣрованія утратили свое первоначальное значеніе, вѣра въ авгуровъ пошатнулась, и они лишились своего значенія.

Рис. 271. Античная мозаика. Голуби на чашѣ съ водой. Въ Капитоліи.

Другой классъ жрецовъ, вѣроятно, перешедшій въ Римъ изъ Этруріи, — гаруспиціи,—былъ отчасти схожъ съ предыдущимъ. Гаруспиціи гадали по внутренностямъ животныхъ, приносимыхъ въ жертву; коллегіи ихъ разрастались все больше и пріобрѣли при концѣ республики такое значеніе, что безъ нихъ не обходилось ни одно жертвоприношеніе; они считали себя несравненно выше авгуровъ, предсказанія ихъ отличались бо́льшей точностью, хотя они и не достигали того почетнаго положенія, какое сумѣли создать себѣ авгуры, въ коллегію которыхъ былъ выбранъ самъ Цицеронъ.

Огромной важности коллегію, наблюдавшую за календаремъ, слѣдовательно занимавшуюся астрономіей,—коллегію, хранившую священное преданіе, составляли такъ-называемые понтифексы — высшіе жрецы. Коллегія эта состояла изъ пяти, впослѣдствіи 10 членовъ, старшина которыхъ назывался pontifex maximus. Обычное заимствованіе божествъ покоренныхъ народовъ, пріобщеніе ихъ къ богамъ римскимъ,

повело къ обширному распространенію всевозможныхъ культовъ въ Римѣ, и тутъ практическій разсчетъ возможно-большаго сближенія національностей стоялъ на первомъ планѣ. Храмы греческимъ, египетскимъ и восточнымъ божествамъ хотя и породили религіозную терпимость, но вмѣстѣ съ тѣмъ привели народъ къ совершенному безвѣрію. По мѣрѣ ослабленія религіознаго чувства, богослуженіе становилось все великолѣпнѣе, жертвоприношенія обращались въ роскошные пиры, а весь религіозный обрядъ—въ торжественное зрѣлище. Восточные культы вторгнулись въ національную религію настолько, что явилась необходимость остановить этотъ наплывъ формальнымъ образомъ. Но это не привело ни къ чему. Съ одной стороны—чувственный культъ Цибелы, а съ другой—всевозможныя восточныя мистеріи и чародѣйства привлекали къ себѣ массу по-

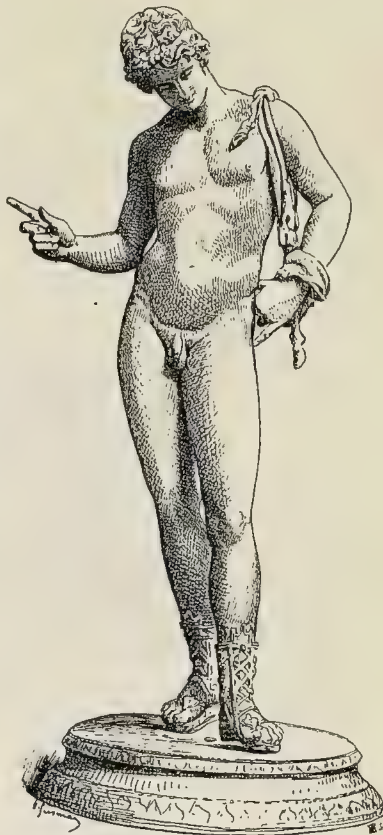


Рис. 272. Бахусъ. Статуя изъ Неаполитанскаго музея.

Рис. 273. Сатиръ. Статуя изъ Неаполитанскаго музея.

слѣдователей. При этомъ излишества и всякаго рода безчинства доходили до того, что сенатъ и власти Рима неоднократно должны были прибѣгать къ суровымъ мѣрамъ въ защиту нравственности.

Что касается до образа жизни юпитерова жреца (flamen Dialis), который стоялъ такъ высоко во мнѣніи народа и который былъ лицомъ чрезвычайно популярнымъ въ эпоху полнаго расцвѣта Рима, то онъ отличался самымъ строгимъ формализмомъ; онъ не

имѣлъ права ѣздить верхомъ, не могъ даже касаться лошади, такъ какъ лошадиная печень считалась ядовитой; ни до чего, что̀ почиталось нечистымъ, онъ не могъ дотронуться: ни до кислаго тѣста во время броженія, ни до собаки, ни

Рис. 274. Римскій Пантеонъ въ настоящее время. Колокольни—позднѣйшаго происхожденія.

до трупа, ни даже до сырого мяса и бобовъ, такъ какъ послѣдніе были посвящены подземнымъ богамъ; на его постель никто не имѣлъ права ложиться кромѣ него; самъ онъ не могъ провести болѣе трехъ ночей внѣ дома, долженъ былъ стричь волосы и бороду, при чемъ парикмахерскія обязанности могъ производить только свободно-рожденный и не иначе, какъ мѣднымъ инструментомъ. Обрѣзки волосъ и ногтей зарывались подъ фруктовымъ деревомъ; на одеждѣ его нигдѣ не могло быть узла и даже ничего похожаго на узелъ; онъ не могъ себя украсить виноградной лозою, потому что усики ея закручиваются въ кольца. Его одежда должна была

быть изготовлена его женою, вся собственноручно; жениться онъ могъ только однажды, законнымъ бракомъ, не имѣлъ права развода и, въ случаѣ смерти жены, обязанъ былъ оставить свой высокій постъ.

Flaminica—жрица Юноны—носила длинную шерстяную одежду, настолько длинную, чтобы изъ-подъ нея не могъ мелькнуть даже носокъ ноги; она вслѣдствіе этого не могла всходить на высокую лѣстницу; ея обувь изготовлялась изъ шкуры жертвеннаго животнаго.

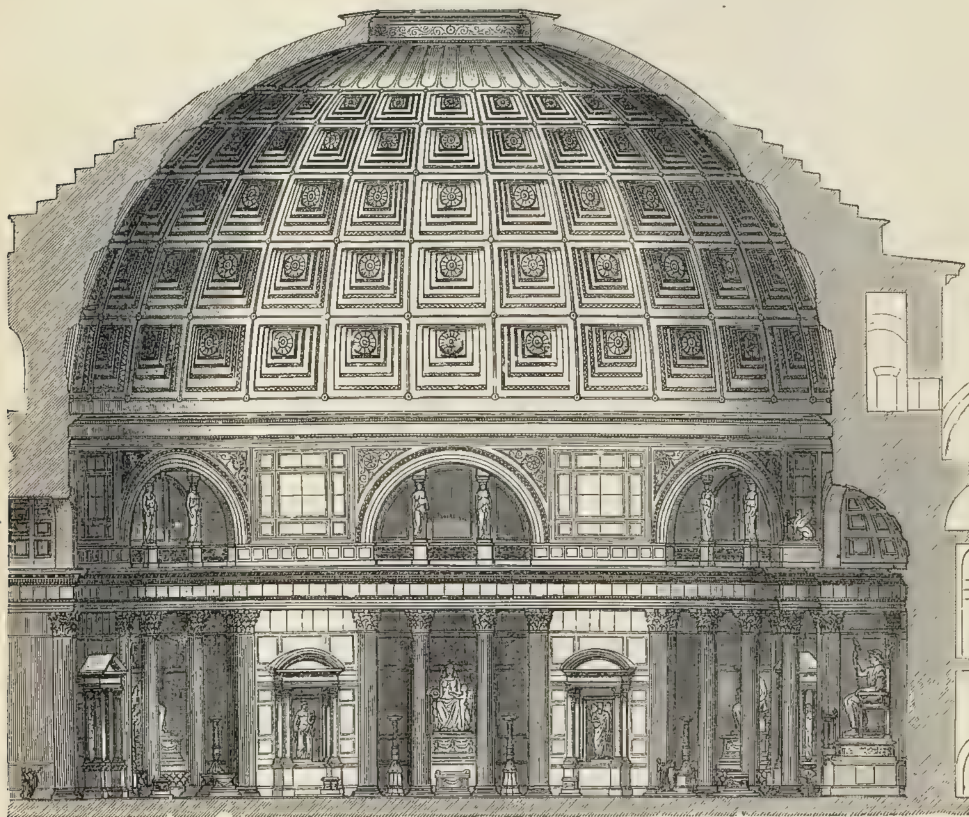


Рис. 275. Разрѣзъ римскаго Пантеона, въ его первоначальномъ видѣ. Реставрація Адлера.

Понтифексы были хранителями общественнаго религіознаго преданія въ отличіе отъ другой коллегіи, завѣдывавшей богослуженіемъ иноземнымъ богамъ (dii peregrini). Главнымъ культомъ греческой религіозности былъ въ Римѣ культъ Аполлона, члены котораго назывались sacerdotes Apollinis.

Значительный интересъ представляетъ еще коллегія феціаловъ, въ составъ которой принималась только высшая аристократія Рима. Коллегія эта составляла въ нѣкоторомъ родѣ дипломатическій корпусъ; феціалы собирались для обсужденія государственныхъ союзовъ и договоровъ и для объявленія войны. Они исполняли должность представителей націи, пріѣзжая на границу владѣнія того народа, который нарушилъ утвержденный договоръ. Переступивъ границу римскихъ владѣній, глава посольства призывалъ Юпитера въ свидѣтели, что требованіе его справедливо, и что,

Рис. 276. Мозаика Помпеи: Война грековъ съ азіатами. Битва Александра съ персами.
Неаполитанскій музей.

въ случаѣ, если оно несправедливо, то пусть божество покараетъ его тѣмъ, что онъ никогда не увидитъ отечества. Недовольство и требованіе Рима онъ, по обычаю, выражалъ первому встрѣчному иноземцу, повторялъ ихъ у городской заставы, излагалъ ихъ предъ лицомъ представителей народа на площади; если желаемаго отвѣта для удовлетворенія представителей Рима въ теченіе извѣстнаго времени не было, феціалы возвращались въ римскій сенатъ съ донесеніемъ. Если сенатъ находилъ необходимымъ объявить войну, то посольство снова ѣхало на границу и, обмочивъ копье въ крови жертвеннаго животнаго, кидало его черезъ границу въ присутствіи трехъ свидѣтелей. Когда римскія владѣнія расширились, обрядъ этотъ принялъ совершенно символическую форму, и главный феціалъ бросалъ копье въ columna bellica *), помѣщавшуюся при одномъ изъ храмовъ Рима. Непосредственное же объявленіе войны возлагалось на главнокомандующаго тѣхъ войскъ, которыя были стянуты на границѣ.

Богослужебный обрядъ въ Римѣ состоялъ, какъ и въ Греціи, изъ молитвъ, жертвоприношеній, пѣсенъ, пировъ, игръ и плясокъ. Жертвенное животное подводилось къ алтарю, все украшенное цвѣтами, облитое драгоцѣнными благовоніями; убивали животное молотомъ и перерѣзали ему ножомъ горло; собранная въ сосудъ кровь возливалась на алтарь, внутренности, облитыя благовоніемъ, сжигались, мясо шло на обѣдъ жрецамъ, а если жертвоприношеніе было частное, то на домашній обиходъ. Одежда совершавшихъ религіозные обряды была бѣлая, что̀ обозначало чистоту помысловъ; бѣлыми должны были быть и жертвенныя животныя, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда приносились жертвы подземнымъ богамъ: для послѣднихъ избиралось черное животное; молящіеся украшали себѣ голову вѣнкомъ, если богослуженіе совершалось по греческому уставу, и покрывали тогой, если служили по уставу римскому. Мужчины, въ большинствѣ случаевъ, молились стоя, женщины на колѣняхъ, обратившись лицомъ къ востоку; воздымали руки кверху, если молитвы обращались къ небожителямъ, и касались земли, если моленія шли по адресу боговъ подземныхъ. Въ моментъ жертвоприношенія должно было царствовать глубокое молчаніе; случайно произнесенное слово могло осквернить святость церемоніи. Можетъ-быть, въ виду того, чтобы подобное обстоятельство не смутило обряда, былъ введенъ обычай играть въ храмахъ на флейтѣ. Жертвенныхъ животныхъ, какъ и вездѣ, выбирали безъ порока, обращая вниманіе на ихъ миролюбивый характеръ, чтобы они не сопротивлялись у алтаря. Игры въ честь боговъ, установленныя еще въ древнѣйшія времена и потребовавшія себѣ отдѣльнаго помѣщенія (Circus maximus), впослѣдствіи, принимая все болѣе и болѣе широкіе размѣры, развились въ огромныя игры цирка (ludi circenses), которыя затягивались на четыре или на пять дней. Государство и частные люди наперерывъ устраивали ихъ, желая добиться популярности. На этой сторонѣ римскаго быта мы должны остановиться нѣсколько подробнѣе, такъ какъ она какъ нельзя лучше характеризуетъ духъ и характеръ римской народности и вызвала рядъ сооруженій, отвѣчающихъ требованіямъ массы.

---

*) Столбъ войны.

„Хлѣба и зрѣлищъ!" „Panem et circenses!" вотъ тотъ страшный крикъ, который во времена паденія Рима сталъ обычнымъ крикомъ римской черни. Ей зрѣлища были необходимы—они вошли въ ея плоть и кровь. Историческія условія сложились такъ, что греческія олимпійскія состязанія пріобрѣли у нихъ характеръ безнравственной и жестокой забавы. Циркъ — это былъ главный пульсъ жизни римскаго народа.

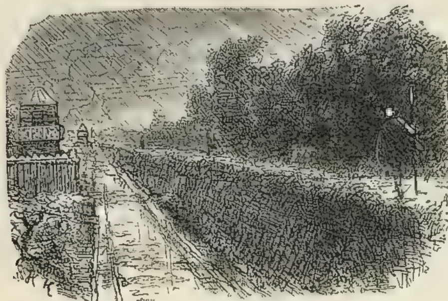


Рис. 277. Пограничный валъ Римскаго государства.

Первоначально римскія игры, конечно, не отличались тѣмъ блескомъ, который имъ былъ приданъ впослѣдствіи, и заключались, подобно греческимъ, въ обычныхъ воинскихъ и гимнастическихъ упражненіяхъ, бѣгѣ, кулачномъ бою, живыхъ и комическихъ сценахъ. Затѣмъ часть игръ, перенесенная изъ Этруріи, начала принимать чисто-мѣстный характеръ, становясь изъ религіозныхъ—народными. Въ первое время республики устройство игръ лежало на обязанности консула, а затѣмъ перешло къ спеціально-назначеннымъ для этой цѣли сановникамъ — эдиламъ. Огромныя издержки, съ которыми было сопряжено устройство зрѣлищъ, должны были быть покрыты бóльшею частью изъ собственныхъ средствъ эдиловъ, почему на эту должность преимущественно выбирались люди, обладавшіе громаднымъ богатствомъ. Но впослѣдствіи богатѣйшіе люди принуждены были отказываться отъ эдильства въ виду тѣхъ колоссальныхъ расходовъ, которыхъ требовали все болѣе и болѣе расширявшіяся программы увеселеній. Когда власть надъ римлянами перешла къ императорамъ, то и попеченіе объ играхъ было возложено на нихъ, для чего и учреждена была особая должность завѣдующаго ихъ устройствомъ—curator ludorum.

Рис. 278. Римскій всадникъ.

Одной изъ самыхъ любимыхъ формъ увеселеній чисто-римскаго происхожденія были такъ-называемыя гладіаторскія зрѣлища, зародившіяся въ Этруріи, гдѣ въ высшихъ классахъ общества было въ обычаѣ тѣшиться кулачными боями рабовъ. Впослѣдствіи ихъ стали даже вооружать, предоставляя право биться другъ съ другомъ на жизнь и смерть; а затѣмъ ихъ начали даже спе-

ціально дрессировать, развивая до необычайной крѣпости ихъ мышцы для этой жестокой забавы. Мѣсто дѣйствія такихъ боевъ, по мѣрѣ того, какъ возросталъ интересъ къ нимъ, было перенесено въ зданіе цирка и дало возможность всему Риму любоваться этимъ отвратительнымъ зрѣлищемъ.

Гладіаторы подраздѣлялись на нѣсколько категорій, различавшихся характеромъ оружія и боевъ. Любимѣйшие гладіаторы черни были такъ-называемые retiarii, изъ которыхъ одни были вооружены сѣтью, а другіе, ихъ противники, — мечами. Одинъ старался поймать въ сѣть противника, другой же — проколоть своего врага. Обезоруженный гладіаторъ, павшій на землю, зависѣлъ цѣликомъ отъ настроенія зрителей, которые могли даровать ему жизнь или предать его смерти; если онъ былъ красивый и ис-

Рис. 279. Взятіе селенія Даковъ. Рельефъ съ колонны Траяна въ Римѣ.
Образцы вооруженій римскихъ войскъ.

Рис. 280. Военный нарядъ.

кусный боецъ, зрители, махая кусками ткани и аплодируя, требовали пощады побѣжденному, но если народъ былъ возбужденъ, если боецъ зарекомендовалъ себя съ дурной стороны и ему нельзя было надѣяться на пощаду, то зрители въ молчаніи дѣлали выразительный жестъ—знаменитый pollice verso—жестъ большимъ пальцемъ правой руки, которымъ словно давили насѣкомое, и тогда побѣдитель вонзалъ свой мечъ въ грудь несчастнаго. Обыкновенно игры начинались процессіею (pompa), которою предводительствовалъ консулъ или самъ императоръ. Въ процессіи везли изображенія боговъ и богинь, высоко поднятыя надъ толпой, въ колесницѣ, запряженной лошадьми, мулами, слонами; дымъ золотыхъ и серебряныхъ курильницъ, огромный хоръ, толпы жрецовъ, отряды всадниковъ, кліенты въ бѣлыхъ тогахъ — все это наэлектризовывало толпу при своемъ появленіи на арену,—и аплодисменты и дикіе вопли сливались въ такой бурный взрывъ восторга, который мы можемъ представить только тогда, если скажемъ, что зрителей въ циркѣ бывало до 250 тысячъ. Видоизмѣненія состязаній: и конскіе бѣга, и пѣшіе бои атлетовъ, и игра въ дискъ, и простая скачка съ препятствіями, и наконецъ venatio или охота, гдѣ стравливали дикихъ звѣрей съ людьми или животныхъ между собой,—все это слѣдовало безъ перерыва одно за другимъ. До какихъ грандіозныхъ размѣровъ доходили подобныя травли, можно судить по тому, что въ пятидневныхъ играхъ при Помпеѣ было убито 410 леопардовъ и пантеръ и до 500 львовъ. При Юліи Цезарѣ на арену выпускалось сразу до 500 львовъ. Императоръ Августъ въ своихъ запискахъ упоминаетъ, что имъ было истреблено въ циркѣ 3500 слоновъ. Чтобы яснѣе передъ нами нарисовалась картина римскихъ цирковыхъ зрѣлищъ, прослѣдимъ внимательно конскій бѣгъ — одинъ изъ популярнѣйшихъ видовъ увеселеній, который укоренился въ Римѣ настолько, что отголоски его еще въ IX вѣкѣ по Р. Х. встрѣ-

Рис. 281. Тріумфаторъ въ Римѣ.

чаемъ среди римскаго населенія, носившаго одежды, соотвѣтствовавшія по цвѣту партіямъ цирка.

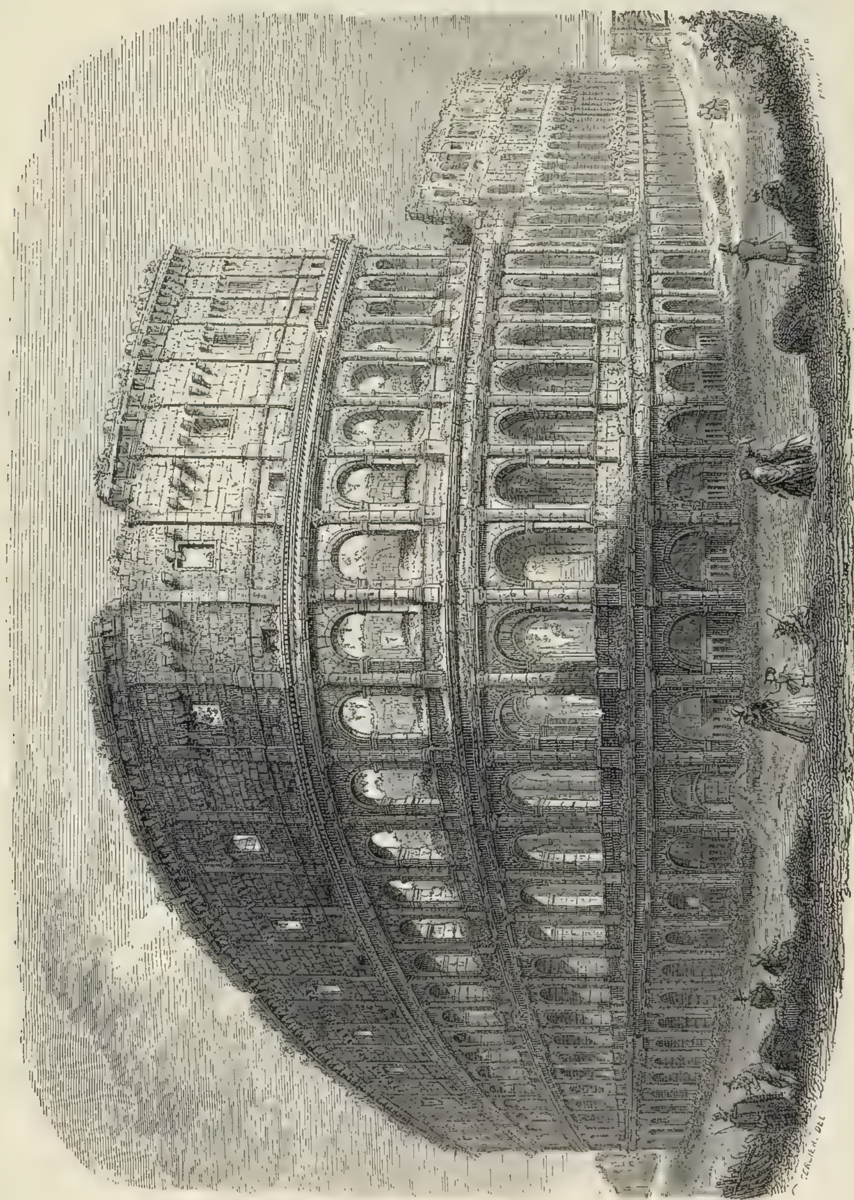


Рис. 282. Римскій Колизей въ настоящее время.

Между холмами Авентинскимъ и Палатинскимъ, въ небольшой лощинѣ, вздымается огромное зданіе цирка. Весь Римъ пустъ. Съ самаго ранняго утра сюда стекалось все населеніе. Палаццо богачей и бѣдныя лачужки предмѣстья Рима — всѣ прислали сюда своихъ представителей, до грудныхъ младенцевъ и столѣтнихъ стариковъ включительно: дома остались только больные и умирающіе.

Всѣ въ праздничныхъ одеждахъ, съ вѣнками на головахъ. Весь циркъ: и колонны, и портики, и аркады увиты гирляндами цвѣтовъ. Во всю длину ристалища, перерѣзывая его пополамъ, тянется spina, продольная линія, цѣлый хребетъ изъ алтарей, статуй, группъ, обелисковъ. Зданіе окружено двумя ярусами ступеней изъ почернѣвшаго мрамора; эти ступени — партеръ для аристократіи и фундаментъ для колоссальной

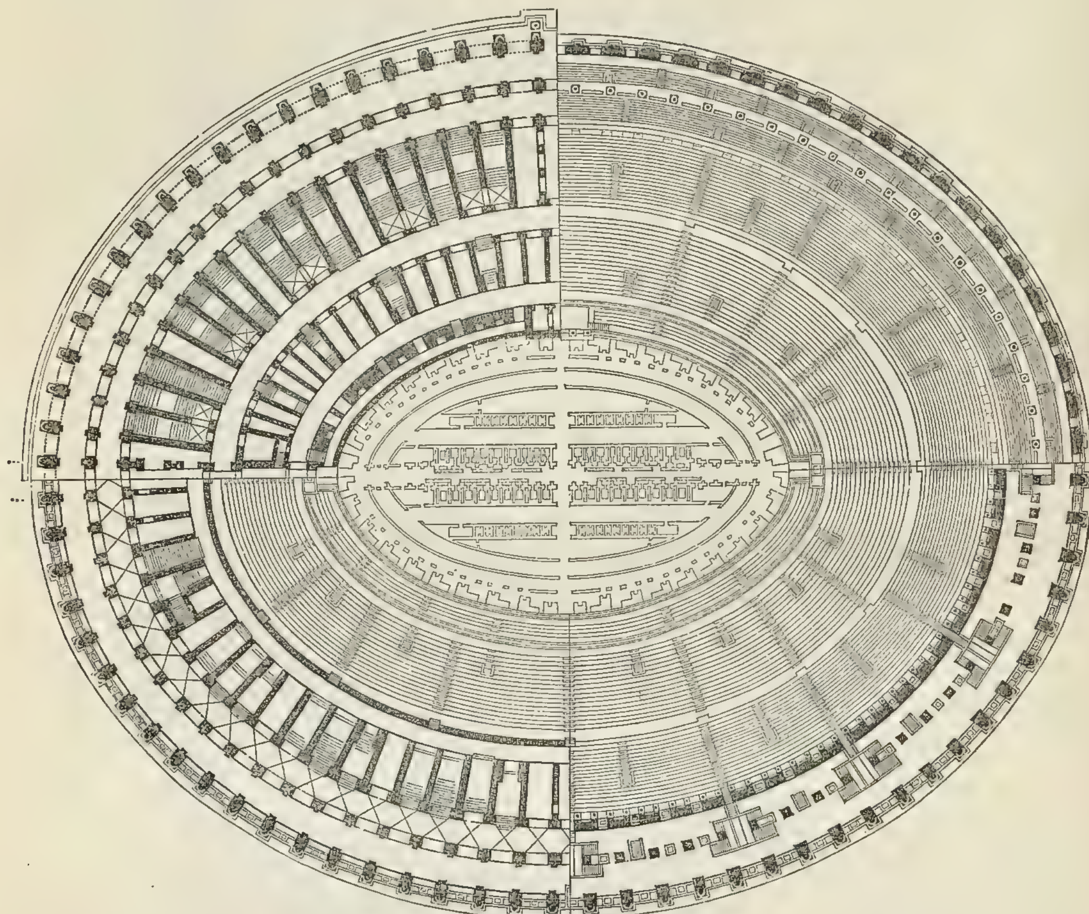


Рис. 283. Планъ римскаго Колизея.

деревянной надстройки, которая вмѣщаетъ на своихъ скамьяхъ громадное количество зрителей; ни перилъ, ни ступеней, ни подмостковъ не видно въ этомъ хаосѣ одеждъ; даже Палатинскіе холмы залиты моремъ народа, завидующаго тѣмъ счастливцамъ, которые успѣли достать себѣ мѣсто въ циркѣ. Они сошлись сюда съ восходомъ солнца, едва его розовые лучи загорѣлись на фигурныхъ фронтонахъ Капитолія. Теперь уже солнце высоко и жжетъ во всю силу южныхъ лучей, раскаляя песокъ, обливая палящимъ зноемъ толпу, съ такимъ удивительнымъ самоотверженіемъ и упорствомъ размѣстившуюся на припекѣ, презирающую и пыль, и голодъ, и жажду.

Поблѣднѣвшія отъ усталости, едва не падающія безъ чувствъ женщины, съ умирающими отъ жажды дѣтьми на рукахъ или за спиною, съ розами въ черныхъ

волосахъ, отовсюду стиснутыя ревущею, пьяною, возбужденною толпою, безпомощные калѣки, раздавленные здоровыми, нахальныя женщины, парадирующія своей грубостью, бѣглые каторжники и воры—словомъ, весь римскій plebs здѣсь въ полномъ блескѣ. Подмостки давнымъ-давно уже переполнены, а новыя толпы все прибываютъ да прибываютъ.

Недоразумѣнія на словахъ начинаютъ переходить въ ссоры и драки: сталкиваютъ другъ друга внизъ, лѣзутъ черезъ головы впередъ, несмотря ни на какія препятствія, бьютъ другъ друга и даже принимаются за ножи, чтобы поудобнѣе взгля-

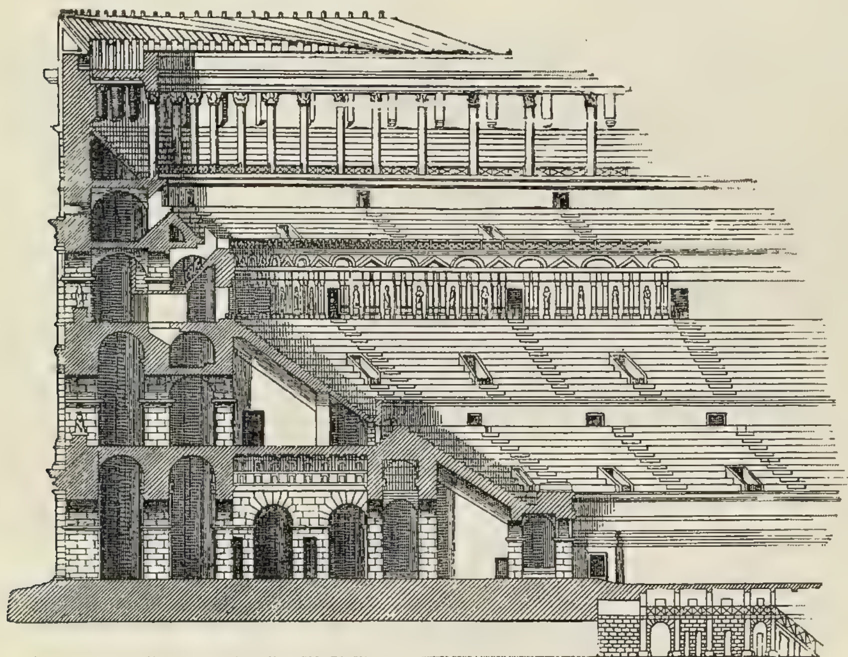


Рис. 284. Разрѣзъ римскаго Колизея.

нуть на зрѣлище, котораго они ждутъ съ такимъ нетерпѣніемъ. Но вотъ толпа стихаетъ; вдалекѣ, за стѣнами цирка, послышались звуки трубъ и роговъ,—это цезарь со свитою выѣхалъ изъ дворца и приближается къ цирку. Его семейство, придворные, рабы, кліенты, олимпійскіе боги—все это сверкаетъ на яркомъ солнцѣ, медленно, торжественно двигаясь по аллеѣ. Жрецы и консулы съ возліяніями и молитвами становятся передъ алтарями; бѣлоснѣжные жертвенные быки падаютъ у подножья алтарей подъ топоромъ первосвященника—въ честь боговъ, во здравіе присутствующихъ и для благополучнаго окончанія игръ.

Ворота, откуда должны появиться колесницы, еще заперты. Два маленькихъ невольника держатъ передъ ними цѣпь, завязанную слабымъ узломъ. Между зрителями составляются пари; торопливо занимаютъ свои мѣста предводители партій. Тамъ, въ отдѣленіи, гдѣ стоятъ бѣговыя колесницы, идетъ лихорадочная дѣятельность: великолѣпныхъ скакуновъ чистятъ, вплетаютъ ленты имъ въ гривы, подвязываютъ хвосты, словами, бичами и цвѣтными одеждами возбуждая нетерпѣніе и безпокойство благо-

Рис. 285. Римскіе гладіаторы.

родныхъ животныхъ. Колесницы окрашены въ четыре цвѣта партій: зеленый, красный, голубой и бѣлый. Онѣ маленькія, двухколесныя. Вожди колесницъ тутъ же, въ короткихъ безрукавкахъ, съ гладкимъ шлемомъ на головѣ, съ обнаженными ногами, обвитыми ремнемъ, и съ острымъ кривымъ ножомъ у пояса.

Мѣста въ бѣгѣ для колесницъ опредѣляются жребіемъ, раздраженіе состязателей и зрителей все усиливается. Цезарь занялъ мѣсто въ своей ложѣ, осѣненной ковровымъ пологомъ, шитымъ золотомъ по зеленому полю. Въ сосѣднихъ ложахъ сидятъ его приближенные, далѣе жрицы Весты, съ спущенными покрывалами; напротивъ — важнѣйшіе сановники города. 600 сенаторовъ, въ форменной туникѣ и черныхъ полусапожкахъ, размѣстились вокругъ. Во второмъ ярусѣ тянется безконечный рядъ представителей разныхъ религіозныхъ орденовъ, въ пестрыхъ, лучшихъ одеждахъ. Цезарь давно уже лежитъ на шелковыхъ подушкахъ, а кортежъ, во главѣ котораго онъ прибылъ, все еще двигается. Представители города, магистраты, эдилы, патриціи— всѣ, отдавая поклонъ властителю, проходятъ передъ нимъ и занимаютъ испещренныя цвѣтами ложи. Въ самомъ низу сплошной цвѣтникъ. Это мѣста для женщинъ. Тутъ воплощеніе живой красоты можетъ смѣло поспорить съ мраморными идеалами,

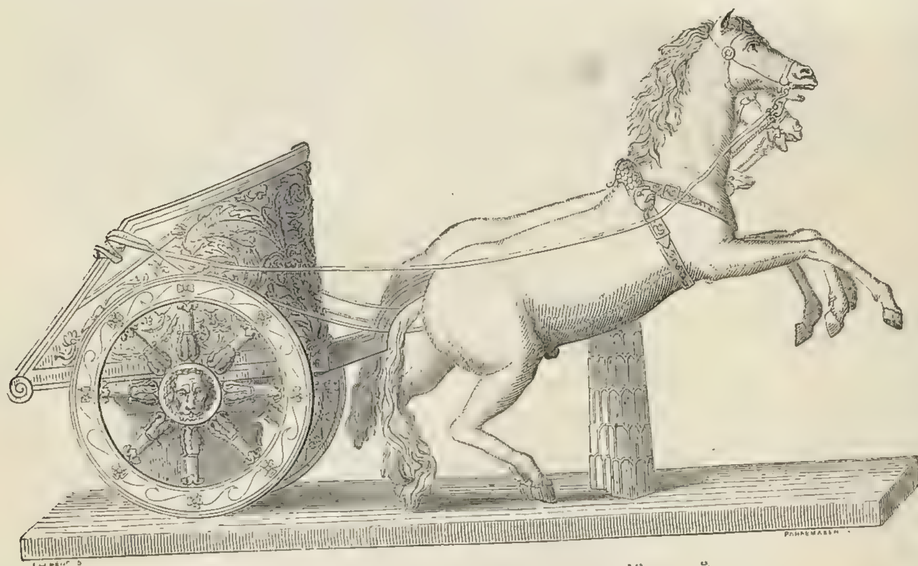


Рис. 286. Римская колесница. Ватиканскій музей.

которые стоятъ тутъ же. Голубыя, бѣлыя, зеленыя, пурпуровыя одежды, опахала изъ павлиньихъ и страусовыхъ перьевъ, золото, перламутръ, блескъ драгоцѣнныхъ камней служатъ декораціей для изумительныхъ красавицъ, собравшихся сюда изъ тибрскихъ дворцовъ.

Бѣгъ квадригъ въ римскомъ Большомъ циркѣ.
Картина Александра Вагнера.

Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ.

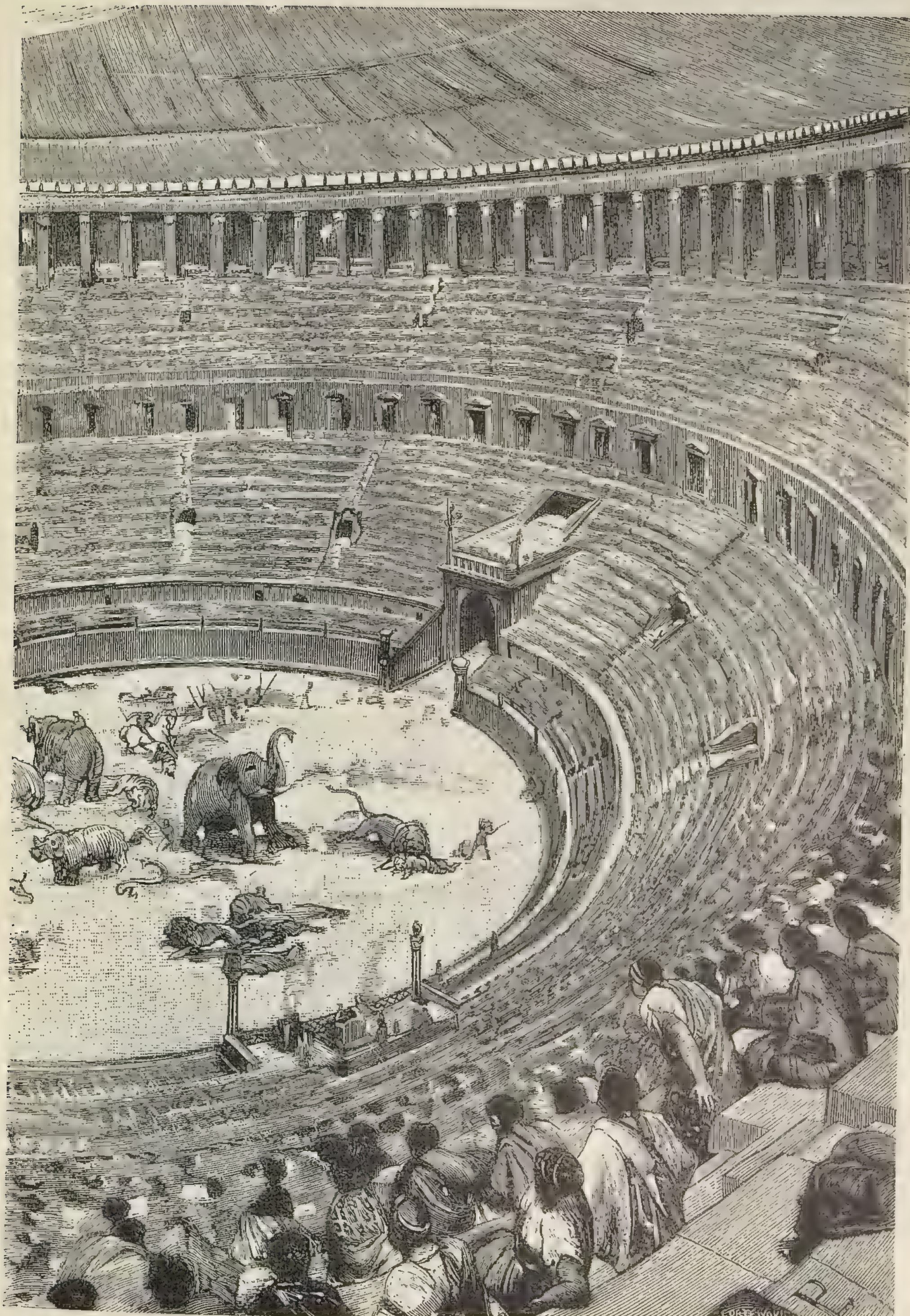


Рис. 287. Травля звѣрей въ Колизеѣ.

Но вотъ все заволновалось; по аренѣ разсыпаются герольды; рѣшетки скрипятъ, отворяются. Возничіе едва сдерживаютъ пылъ бѣшеныхъ коней, рвущихся и вздымающихся на дыбы передъ протянутою цѣпью. Глаза всѣхъ впились въ императорскую ложу: оттуда долженъ быть поданъ сигналъ начала бѣговъ. На минуту въ циркѣ воцаряется гробовая тишина,—всѣ забыли другъ о другѣ, всѣ шеи вытянуты впередъ, всѣ думаютъ объ одномъ — какъ бы лучше увидѣть, ничего не пропустить изъ предстоящаго зрѣлища. Но вотъ мелькнулъ бѣлый платокъ, — цѣпь упала, гря-

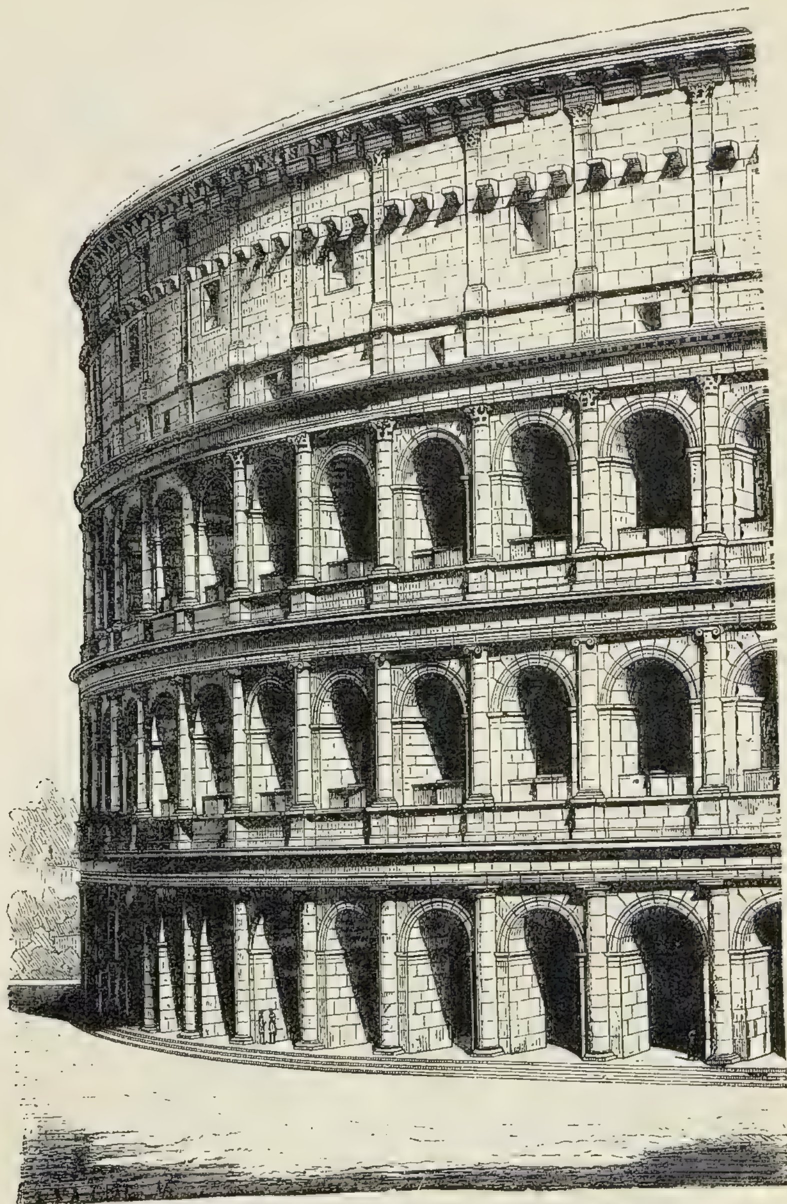


Рис. 288. Наиболѣе сохранившаяся стѣна Колизея въ Римѣ.

нулъ маршъ, и нечеловѣческій крикъ, вырвавшійся изъ груди зрителей, возвѣстилъ всему городу, что бѣгъ начался.

* * *

Шестнадцать коней, запряженныхъ по четыре въ колесницѣ, рванулись впередъ, подняли тучу пыли и съ быстротою вѣтра понеслись по аренѣ. Возничіе всѣмъ тѣломъ подались впередъ, и голосомъ и бичомъ то сдерживая, то понукая пылкихъ скакуновъ. Тучи пыли часто совсѣмъ заслоняютъ собой и коней и колесницу, которая, вынырнувъ изъ этого золотого тумана, снова пропадаетъ въ немъ, едва давъ зрителямъ время уловить цвѣтъ колесницы и ея положеніе. Земля стонетъ подъ копытами; скрипя, рѣжутъ песокъ катящіяся колеса; мелкіе камни, подбрасываемые шипами подковъ, разомъ взлетаютъ вверхъ, обсыпая и колесницы и состязателей.

Всѣ четыре колесницы рядомъ, ни одна еще не опередила другихъ, и въ первый разъ онѣ домчались до столбовъ, которые должны обогнуть. Поворотъ рискованъ: надо вò-время перебить другъ у друга дорогу, сдѣлать крутую дугу, настолько крутую, что крѣпкая ось затрещитъ отъ поворота. Искусство заключается въ томъ, чтобы придавить колесницу сосѣда, сбить лошадей, очутиться хоть на голову дальше.

Заворотъ сдѣланъ. „Euge!“ раздается изъ множества глòтокъ. Первое препятствіе пройдено. Заклады начинаютъ возрастать. На отставшихъ лошадяхъ потъ начинаетъ смѣшиваться съ кровью: возница бичуетъ ихъ взмахами ремней съ свинцовыми наконечниками, и каждый ударъ отпечатывается на ихъ тѣлѣ тонкою полоской. Лошадь, взвившаяся на дыбы отъ боли слишкомъ чувствительнаго удара, рѣшаетъ участь состязанія. Противникъ успѣваетъ выиграть двѣ-три секунды и перехватить себѣ первенство.

Зрители все больше и больше начинаютъ принимать участіе въ бѣгахъ. Теперь уже не только мужчины, но и женщины бьются объ закладъ на свои украшенія и драгоцѣнные камни; экипажи, скотъ, невольники, домашняя утварь — все годно для ставки, лишь бы удовлетворить ярость партій.

И вотъ общій крикъ снова вырывается у зрителей, на поворотѣ что-то случилось: какой-то хаосъ лошадей, колесницъ и колесъ...

Одинъ изъ возницъ, съ опрокинутой колесницей, запутавшись въ вожжахъ, волочится по песку, силясь острымъ ножомъ перерѣзать упругія вожжи; отставшая колесница, случайно или нарочно, налетаетъ на него: онъ раздробленъ въ куски... Но и новая колесница отъ удара теряетъ колесо, и оно, сорвавшись, одно, по инерціи, летитъ впередъ, описывая дугу и падая на песокъ...

Какой-то острякъ кричитъ изъ ложи: „Держу 1000, что колесо перегонитъ“. Толпа хохочетъ, и отовсюду летятъ насмѣшки на окровавленныхъ, полумертвыхъ состязателей.

Двѣ изъ упавшихъ лошадей вырвались наконецъ изъ хаоса и, съ оборванной сбруей и сломаннымъ дышломъ, несутся снова впередъ, догоняя неповрежденныя колесницы, усиливая безпорядокъ, еще болѣе усложняя этимъ скачки.

Уже шесть разъ двѣ колесницы счастливо объѣхали циркъ, держась наравнѣ другъ съ другомъ; обѣ партіи со страхомъ слѣдятъ за ними, то печалятся, то ликуютъ. Почтительныя восклицанія летятъ отовсюду и лошадямъ и возницамъ. Силы

противниковъ равны. Кони одинаково выѣзжены на-диво, такъ же сильны, быстроноги; колёса дымятся, оси воспламенены тренiемъ. Зрители, облитые съ ногъ до

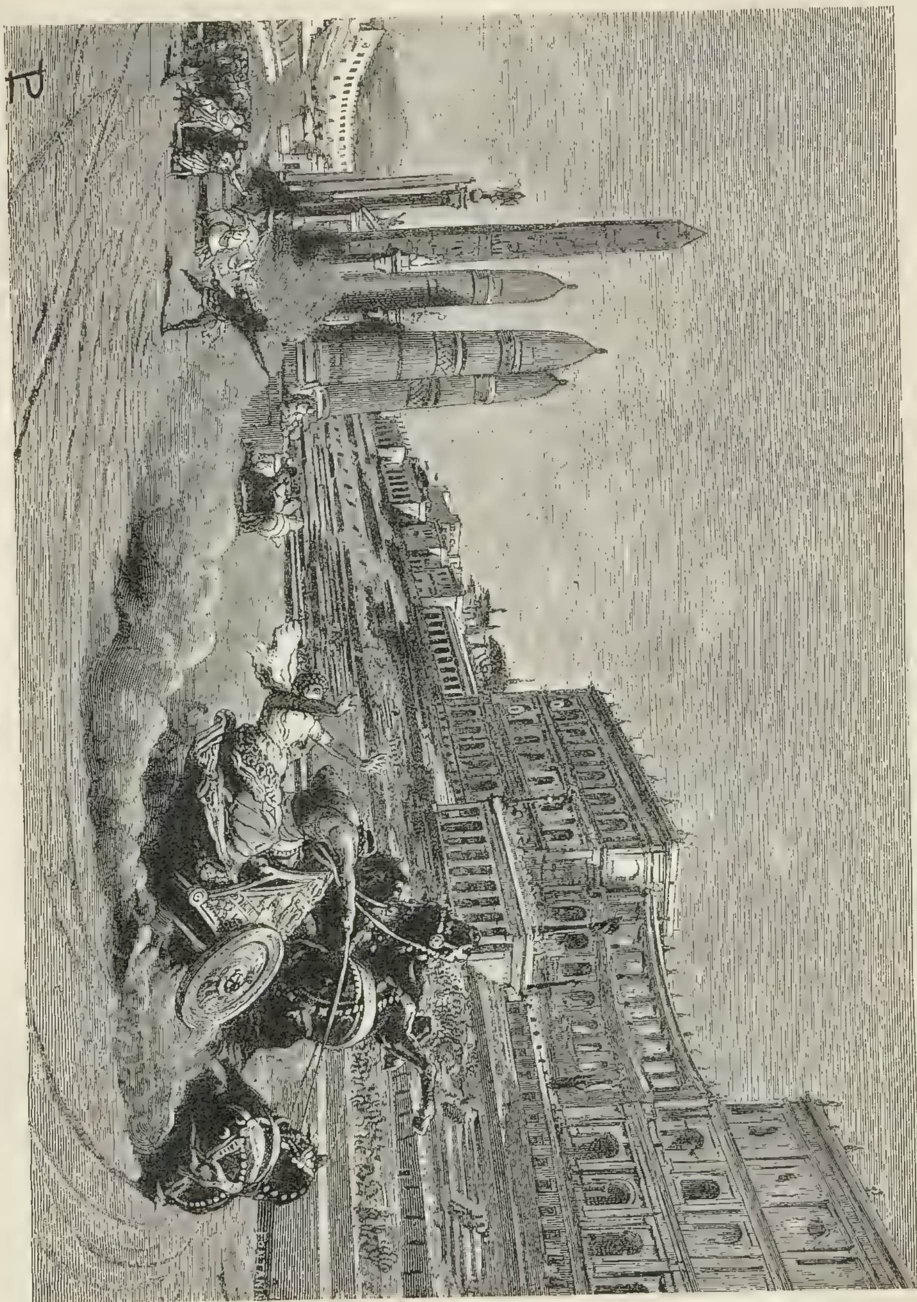


Рис. 289. Мессалина на бѣгахъ колесницъ въ циркѣ.

головы пòтомъ и отъ внутренняго жара и отъ невыносимаго зноя, въ распущенныхъ одеждахъ, со сжатыми кулаками и искривленными лицами, неистово кричатъ:

— Десять, сто тысячъ за зеленую!..

Послѣднiй поворотъ; вдругъ изъ ближней ложи кто-то ухитрился навести зер-

каломъ на лицо одного изъ возницъ отраженный лучъ солнца. Голубыя, зеленыя, желтыя звѣзды вдругъ запрыгали передъ глазами смущеннаго состязателя, одно мгновеніе — и онъ потерялъ изъ глазъ и мокрые крупы лошадей, и своего соперника, и волнующійся пыльный амфитеатръ, — онъ ничего не видитъ. Противникъ уже достигаетъ бѣлой мѣловой черты, онъ опередилъ его на двѣ головы!..

Слышите эти безумные крики? Что за невозможный гвалтъ и вверху и внизу! Одни торжествуютъ побѣду, другіе скрежещутъ зубами, поднимаютъ къ небу кулаки съ проклятіемъ на людей и боговъ.

Побѣдитель, покрытый вѣнками, лентами и шарфами, гордо объѣзжаетъ циркъ, тихонько проводя вспѣненныхъ, взъерошенныхъ коней. Побѣдитель сталъ свободнымъ человѣкомъ, получилъ полный золота призовой кошелекъ, драгоцѣнныя одежды, золотое кольцо и пальмовую вѣтвь. О, его торжеству могъ бы позавидовать цезарь!

Песокъ углаженъ: ждутъ новаго состязанія. Но что это? Какой-то грохотъ раздался въ нижней части цирка. Дикіе вопли; всѣ повскакали съ мѣстъ... Что за ужасъ! Верхніе деревянные подмостки и скамейки, не выдержавъ напора волнующейся толпы, рухнули, увлекая за собою все сонмище и мужчинъ, и женщинъ, и дѣтей; груды тѣлъ сыплются на арену: раненыя, раздавленныя, истекающія кровью, молящія о помощи. Грузные столбы, балки, скамьи съ грохотомъ валятся другъ черезъ друга; горячая кровь по мрамору нижнихъ плитъ стекаетъ на самую арену. Несчастные съ четвертаго яруса падаютъ внизъ на песокъ, напрасно силясь схватиться за выступъ или перила: въ безпощадной борьбѣ за существованіе верхніе давятъ нижнихъ. Что за крики! Что за стоны и вопли умирающихъ!

Въ бѣшеной суматохѣ стремится народъ къ выходамъ, карабкаясь по уступамъ кверху, спрыгивая внизъ, заботясь только о себѣ, покупая свое спасеніе цѣною жизни ближняго...

Черезъ груды раненыхъ и убитыхъ носятся испуганныя, вырвавшіяся изъ конюшенъ лошади. Дворъ въ смятеніи удаляется—и огромный циркъ представляетъ видъ огромнаго кладбища...

На телѣжкахъ увозятъ раздавленные трупы; съ плачемъ слѣдуютъ за ними оставшіеся въ живыхъ. Пламя сожженія высоко летитъ кверху...

Римъ въ трауръ, урны полны пепломъ, плакальщицы не сходятъ съ кладбища...

Прошло нѣсколько дней затишья. Передъ дворцами собираются новыя толпы:

— Panem et circenses!—гремятъ онѣ.

И на мѣстѣ старыхъ воздвигаются новые подмостки *).

Комфортъ римской семейной обстановки, по мѣрѣ увеличенія богатствъ государства, достигъ наконецъ, въ эпоху императоровъ, той изысканной роскоши, которая насъ поражаетъ при чтеніи описанія пиршествъ богатѣйшихъ патриціевъ. Во времена республики, когда еще существовалъ законъ, осуждавшій роскошь, дозволялось

---

*) См. соч. Theodor Simons—«Aus altrömischer Zeit Culturbilder». — По этому же изданію составлена ниже картина пира у Лукулла.

имѣть только солонку да жертвенныя чаши изъ серебра. Одинъ изъ знатнѣйшихъ сенаторовъ лишился своего мѣста только за то, что у него было на 10 фунтовъ серебряной посуды. Но въ 91 году у Марка Друза, народнаго трибуна, было серебряной посуды уже 10 тысячъ фунтовъ, т.-е. на сумму свыше полумилліона рублей. При Суллѣ въ Римѣ насчитывалось до 150 однихъ стофунтовыхъ блюдъ. Не считая вѣса серебра, римляне платили огромныя суммы за работу, которая иногда бывала въ 20 разъ дороже матеріала.

Рис. 290. Наумахія—примѣрный морской бой на аренѣ цирка, затопленной водою.

По мѣрѣ распространенія серебряной посуды, она дѣлалась все болѣе и болѣе обыденной, глазъ къ ней привыкалъ и уже не останавливался на ней съ прежнимъ удивленіемъ,—тогда золото смѣнило серебро. Но и роскошь золота съ теченіемъ времени стала заурядной, и для увеличенія цѣнности сосудовъ потребовались драгоцѣнные камни; фабрикація сосудовъ послѣдняго рода достигала такихъ размѣровъ, что при Тиверіи сенатъ ограничилъ ее декретомъ. До насъ не дошли эти удивительные образцы римской работы. Бо̀льшая часть металлическихъ сосудовъ перелита, а сдѣланные изъ дорогихъ камней разбились по своей хрупкости. Общій типъ тѣхъ чашъ, которыя дошли до насъ, носитъ на себѣ характеръ восточнаго образца; онѣ достигаютъ иногда значительныхъ размѣровъ. Плиній увѣряетъ, что у Лукулла были амфоры изъ оникса величиною въ бочку, и что у него стояла въ чертогахъ колонна изъ того же оникса въ 32 фута вышиною. Титъ Петроній обладалъ ковшомъ, которымъ черпали вино изъ кратеръ, цѣною въ 350.000 рублей. На обдѣлку сосудовъ шла слоновая кость, янтарь; колоссальныя вазы дѣлались изъ алебастра, мрамора, порфира,

гранита; въ послѣднихъ вазахъ, сработанныхъ изъ простого матеріала, играла главную роль отдѣлка—то въ греческомъ, то въ смѣшанномъ римскомъ стилѣ; такихъ вазъ дошло до насъ много, и образцы ихъ мы можемъ видѣть въ любомъ музеѣ. Техника въ выработкѣ изъ алебастра была хороша настолько, что въ берлинскомъ музеѣ мы можемъ встрѣтить маленькій сосудецъ со стѣнками не толще бумажнаго листа. Большія вмѣстилища для воды и вина, т.-е. бочки и чаны, дѣлались изъ глины.

Столовая у римлянъ не была сначала отдѣльною комнатою, и только впослѣдствіи мы встрѣчаемъ спеціальный триклиніумъ. Въ глубокой древности семья обѣдала на самомъ открытомъ мѣстѣ дома, въ такъ-называемомъ атріумѣ. Рабы сидѣли тутъ же, только на нѣкоторомъ разстояніи отъ хозяевъ. Они ѣли то же, что и господа: ту же простую и умѣренную пищу. Но потомъ явился восточный обычай возлежать

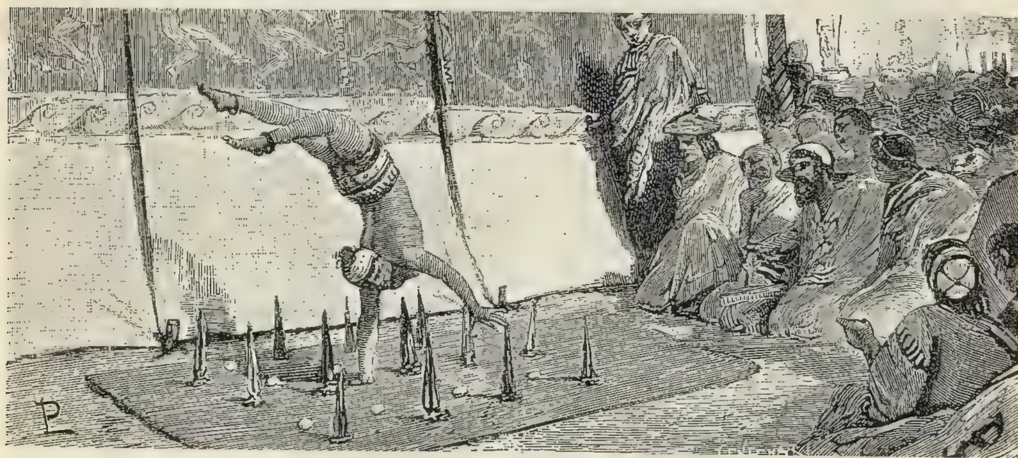


Рис. 291. Пляска среди мечей у Лукулла.

за столомъ (accubere). Тогда женщины стали обѣдать отдѣльно, и присутствіе ихъ за столомъ считалось неприличнымъ. При императорахъ, когда нравственность пала, присутствіе женщинъ стало на пирѣ неизбѣжнымъ явленіемъ, и самый пиръ обратился въ безобразную оргію.

Столовыя комнаты стали не только отдѣльными, но ихъ образовался цѣлый рядъ для разныхъ временъ года.

Обычный обѣденный столъ представлялъ четыреугольную форму и былъ съ трехъ сторонъ обрамленъ скамейками (по-гречески скамейка—κλίνη; отсюда и названіе столовой триклиніумъ). На каждую клинэ (или по-латыни lectus) могло улечься трое гостей, и значитъ всего-на-все за каждымъ столомъ помѣщалось девять человѣкъ. Была римская поговорка: „за столомъ гостей должно быть числомъ не меньше трехъ грацій и не больше девяти музъ“. Ложа были превосходно сдѣланы изъ точенаго дерева, украшеннаго слоновой костью, золотомъ и серебромъ, а порою и изъ бронзы; на нихъ лежали длинныя подушки и другія, короткія, на которыя облокачивались обѣдающіе. Сверху они покрывались пурпуровыми одѣялами, иногда дорогими шкурами звѣрей.

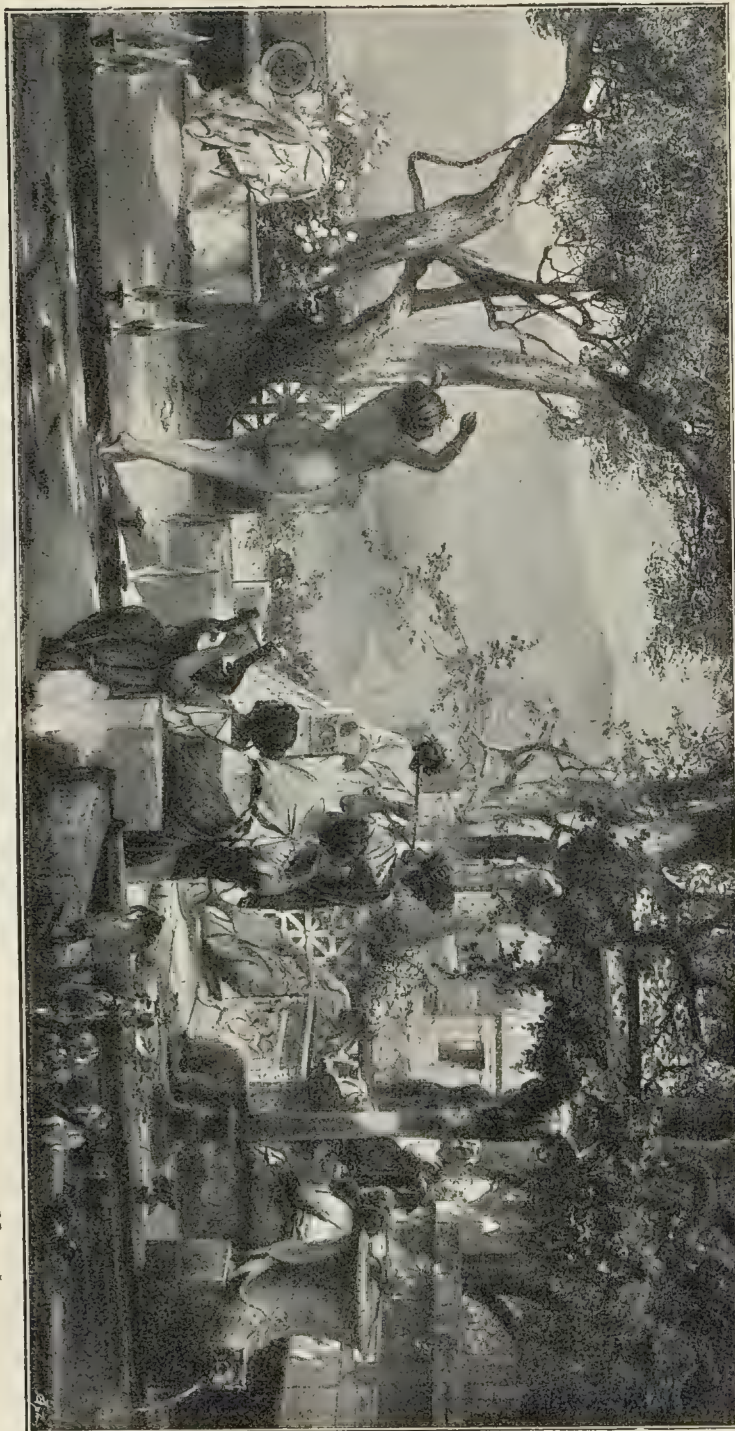


Рис. 292. Семирадскій. Пляска среди мечей въ Римѣ эпохи цезарей. Изъ галлереи г. Солдатенкова въ Москвѣ.

За столомъ самымъ почетнымъ мѣстомъ считалась серединная скамья, предназначавшаяся для наиболѣе почетныхъ гостей. Хозяинъ помѣщался обыкновенно съ лѣвой стороны, на мѣстѣ, ближайшемъ къ средней скамьѣ, откуда онъ дѣлалъ распоряженія прислугѣ. Возлежали, опираясь на подушку лѣвою рукою, а правою рукою брали кушанья. Столъ, который былъ ниже кушетокъ, дѣлался обыкновенно изъ самыхъ дорогихъ породъ деревъ, и имѣть дорогой столъ считалось признакомъ хорошаго тона. Вокругъ пирующихъ возвышался рядъ треножниковъ, на которые ставили блюда съ кушаньями или роскошныя вазы для украшенія. Лампы самыхъ разнообразныхъ формъ, изъ глины и изъ коринѳской мѣди, освѣщали залу; на нихъ ножкахъ изображены были сказочные грифы, головы птицъ, хищныхъ звѣрей; самый стержень

иногда представлялъ человѣческую фигуру. Иныя лампы имѣли форму человѣческой головы, у которой свѣтильня торчала изо рта. Канделябры достигали шести футовъ и отличались богатѣйшею орнаментаціею *).

Рис. 293. Стеклянная посуда. Эпоха цезаризма.

Гости входили въ столовую, бросая на курительницы щепотки соли въ жертву пенатамъ, и затѣмъ ложились на ложе. Александрійскіе рабы подавали имъ воду для омовенія рукъ, другіе приносили въ серебряныхъ сосудахъ и тазахъ ароматную воду для ногъ и снимали у гостей сапоги. Рабъ долженъ былъ смотрѣть весело; онъ не только привѣтливо улыбался гостямъ, но и не имѣлъ права работать молча: едва отъ него требовали чего-нибудь, онъ тотчасъ начи-

Рис. 294. Серебряная посуда временъ цезаризма. Берлинскій музей.

налъ пѣть. Когда всѣ гости укладывались на свои мѣста, прислужники вносили закуску. На подносѣ иногда помѣщался оселъ изъ бронзы съ двумя мѣшками по бокамъ: въ

*) Въ Помпеѣ найденъ чрезвычайно красиво сдѣланный фонарь цилиндрической формы съ цѣпочками, за которыя его носили.

одномъ изъ нихъ были бѣлыя, въ другомъ черныя оливки. На сосѣднихъ блюдахъ красовались ящерицы, облитыя медомъ и макомъ; затѣмъ подавали горячія сосиски, сирійскія сливы и гранатовыя зерна; съ хоровъ гремѣла музыка; рабы обносили подносъ съ корзинкой, въ которой помѣщалась деревянная курица съ распущенными крыльями, а подъ ними оказывались павлиньи яйца, раздававшіяся гостямъ. Затѣмъ начинался обѣдъ. Кулинарное искусство изощрялось до необычайныхъ изобрѣтеній: подавали іонійскихъ рябчиковъ, цесарокъ, бекасовъ, фазановъ изъ Колхиды, при чемъ повара умѣли ставить птицъ въ чрезвычайно жизненныя позы, начиняя ихъ трюфелями, бобами и прочимъ.

Рис. 295. Борьба въ Помпейскомъ циркѣ. Рисунокъ изъ Неаполитанскаго музея.

Подавали стеклянныя бутылки, залитыя гипсомъ, на ихъ шейкахъ болтались ярлычки съ надписями, въ которыхъ обозначенъ былъ годъ постановки вина въ погребъ. Разстановка иныхъ кушаньевъ была аллегорическая, и на круглыхъ подносахъ были изображены 12 знаковъ зодіака, а на каждомъ знакѣ лежало соотвѣтствующее кушанье: на знакѣ Тельца—говядина, на Львѣ—африканскія смоквы, на Ракѣ—груды раковъ, на Близнецахъ—почки, и проч. Подавали зайцевъ съ крыльями, рыбъ—плававшихъ въ соусѣ, кабана огромной величины, на клыкахъ котораго висѣли корзинки съ финиками и орѣхами, а вокругъ кабанихи группировались искусно сдѣланные изъ тѣста поросята. Гости никогда не знали, какое назначеніе какого блюда, можно ли его ѣсть или нѣтъ? Изъ разрѣзаннаго кабаньяго бока, вмѣсто ожидаемой начинки, вдругъ вылетали живые дрозды и убивались стрѣлами ловкихъ охотниковъ, стоявшихъ тутъ же. Иногда доски потолка раздвигались, и сверху спускались подарки для гостей. Для

разнообразія производилась иногда и такая подача блюдъ: входили два раба съ глиняными кружками, оба, повидимому, пьяные; они начинали сердиться, бить другъ друга по кружкамъ толстыми палками, и изъ разбитыхъ кружекъ сыпались устрицы и гребенчатыя раковины, которыя третій рабъ подбиралъ и разносилъ гостямъ. Подъ конецъ обѣда являлись полуобнаженныя фигуры гладіаторовъ и забавляли пирующихъ своими схватками; иногда они имѣли на головахъ шлемы, наглухо закрытые, такъ

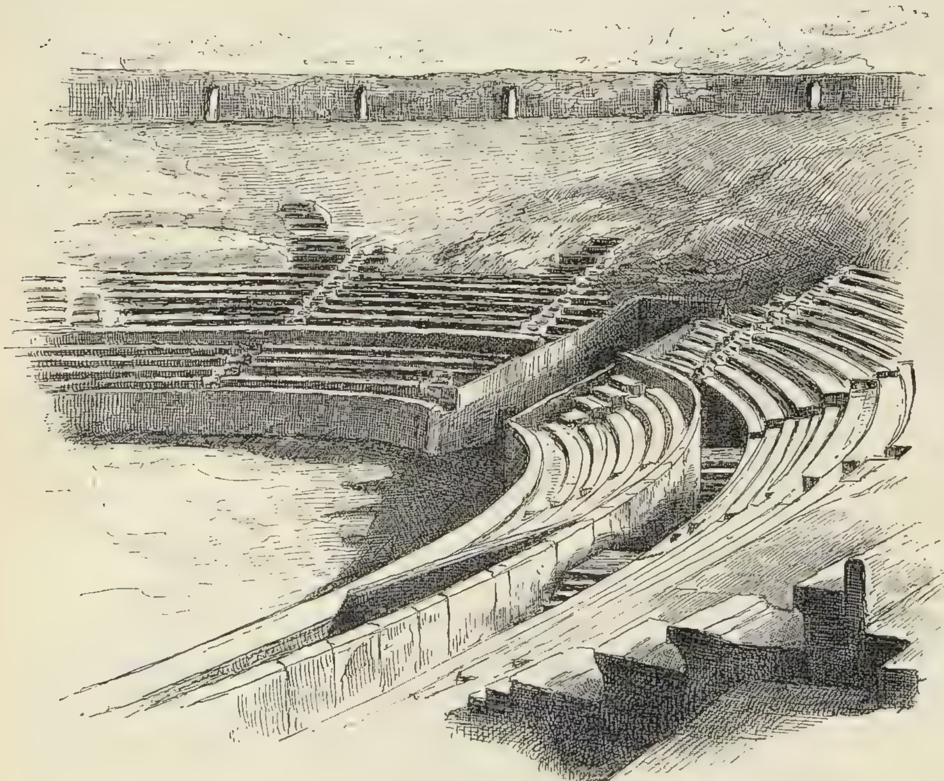


Рис. 296. Амфитеатръ въ Помпеѣ.

что они не могли видѣть противника. Чтобы они не могли далеко отойти другъ отъ друга, ихъ сковывала цѣпь, и они тыкали другъ друга наудачу ножами, часто промахиваясь, еще чаще попадая, пока мясо не повисало вокругъ кровавыми лоскутьями. Но еще болѣе ужасныя и варварскія забавы бывали на пирахъ Лукулла.

Въ триклиніумъ входили двѣ сирійскія десятилѣтнія дѣвочки; на головахъ у нихъ маленькія фригійскія шапочки, тѣло обтянуто у пояса тонкимъ трико; быстро воткнувъ въ полъ кинжалы остріемъ кверху, такъ, что между ними едва можетъ пройти и коснуться пола маленькая дѣтская ладонь, онѣ, ставъ на руки, танцуютъ между смертоносными лезвіями съ необычайной ловкостью, избѣгая малѣйшаго невѣрнаго движенія; танцы становятся все неистовѣе и быстрѣе—это тоже борьба на жизнь и смерть. Лица дѣвочекъ наливаются кровью, усталыя руки дрожатъ, лбы почти касаются острія; волненіе овладѣваетъ гостями: туманъ винныхъ паровъ не мѣшаетъ имъ

съ напряженіемъ слѣдить за жестокой забавой, ставить большіе заклады за ту, которая дольше выдержитъ. И вотъ раздается отчаянный крикъ: одна изъ дѣвочекъ падаетъ на локти, тѣло описываетъ красивую дугу надъ кинжалами, они впиваются ей въ грудь, кровь брызжетъ во всѣ стороны. Подруга ея радостно вскакиваетъ на ноги и получаетъ въ награду чашу, полную монетъ.

До чего доходила разнузданность роскоши, можно видѣть изъ случая, разсказаннаго Петроніемъ: „Серебряная тарелка упала со стола, одинъ изъ рабовъ ее поднялъ; хозяинъ, замѣтивъ это, далъ ему пощечину и велѣлъ швырнуть обратно на полъ; тогда пришелъ невольникъ съ метлою, — тарелку вымели вмѣстѣ съ соромъ". Яркія иллюстраціи баснословной роскоши римскаго триклиніума даютъ помѣщенныя въ настоящемъ изданіи изображенія свѣтильниковъ всевозможныхъ типовъ: тутъ есть треножники съ бараньими ногами, со львиными лапами, съ украшеніями изъ листьевъ и ягодъ. Сфинксъ, обработанный въ римскомъ стилѣ, даетъ превосходную подставку лампы. Орнаментистика вездѣ обличаетъ строго-выдержанный вкусъ: упругая линія согнутыхъ лапъ и стройный стержень ствола даютъ прекрасную гармонію общаго (см. рис. 297—300). Не менѣе интересна серебряная посуда, изображенная на рисункѣ 294; оригиналы находятся въ Берлинскомъ музеѣ и представляютъ отлично-сохранившіеся экземпляры сосудовъ римской работы, благодаря тому обстоятельству, что пролежали два тысячелѣтія въ землѣ, зарытые легіонами Вара. Найдены они были случайно въ Гильдесгеймѣ въ 1868 году, всего найдено 69 вещей. Прекрасны и стеклянныя работы, воспроизведенныя на рисункѣ 293.

Первоначально этрусскій домъ представлялъ собою четыреугольный просторный покой, вокругъ котораго группировались, какъ въ гомеровскихъ постройкахъ, боковые, меньшіе покои. Могильные склепы Этруріи носятъ на себѣ отпечатокъ вліянія Греціи и даже Египта, что особенно ярко сказывается на колоннахъ гробницы Серветри (см. рис. 309). Зданіе снабжалось покатою крышей изъ соломы или булыжника, съ отверстіемъ для дыма по серединѣ и ямой подъ отверстіемъ, гдѣ стоялъ очагъ. Главный покой, закопченный дымомъ этого очага, назывался atrium, т.-е. черный. Отверстіе въ крышѣ закрывалось въ случаѣ дождя деревянною ставнею, хотя подъ нимъ былъ бассейнъ для дождевой воды. Атріумъ остался ядромъ римской постройки; хотя типъ римскаго дома и развивался, атріумъ остался неприкосновеннымъ. Тутъ помѣщался алтарь пенатовъ. Въ Этруріи, какъ мы сказали, постройки встрѣчались по преимуществу четыреугольныя, но въ Римѣ издавна появились круглыя постройки; съ древнѣйшихъ временъ стали строить Вестѣ круглые храмы. Греческіе и восточные элементы стройки разукрасили первобытную простоту и обратили зданія Рима въ великолѣпныя сооруженія; правительство строго слѣдило, черезъ городскую полицію, за прочностью стройки, ремонтомъ стѣнъ и мостовыхъ, и останавливало спекулятивную стройку домовъ на скорую руку свыше четырехъ этажей для отдачи внаймы. Знатные римляне жили, конечно, въ домахъ-особнякахъ, которыхъ при Августѣ въ Римѣ было около 2000; прочіе же дома были наемные, и ихъ было въ 20 разъ больше — около 47 тысячъ.

Проводя бо́льшую часть дня на открытомъ воздухѣ, римлянинъ не нуждался

въ обширномъ помѣщеніи, и потому отдѣльныя комнаты въ большинствѣ случаевъ были малы. Городской римскій домъ и впослѣдствіи сохранилъ четыреугольную форму параллелограмма, узкой стороной выходившаго на улицу; на уличной сторонѣ стѣны висѣлъ звонокъ—tintinnabulum, на порогѣ красовалось выложенное мозаикой слово salve (будь здоровъ). Ученый попугай, висѣвшій у двери, тоже привѣтствовалъ гостя какой-нибудь фразой. Съ одной изъ сторонъ входа рычала на посѣтителя собака, о присутствіи которой онъ остерегался надписью: cave canem (берегись пса). Иногда, по традиціи, изображали собаку изъ той же мозаики. Изъ вестибулюма вступали въ атріумъ, съ тѣмъ же верхнимъ свѣтомъ и алтаремъ,—это была пріемная, гдѣ хозяинъ дома принималъ кліентовъ. Въ задней части атріума помѣщался бассейнъ, образовавшійся изъ старѣйшаго impluvium—ямы для стока дождевой воды. Иногда въ бассейнѣ помѣщался фонтанъ. Средній дворъ былъ окруженъ переходами, кладовыми, мелкими комнатами, предназначенными для разныхъ нуждъ хозяйства. Къ дому принадлежали еще разныя пристройки — спальни, помѣщенія для рабовъ, купальни, кухни; иногда столовыя, гостиныя, картинныя галлереи, библіотеки. Расположеніе комнатъ верхнихъ этажей было совершенно произвольно. Убранствомъ дома по преимуществу служило его внутреннее устройство, объ уличномъ фасадѣ заботились мало. Иногда, очень рѣдко, развѣ у весьма состоятельныхъ римлянъ, наружныя стѣны украшались пилястрами. Внутреннія же стѣны покрывались мраморомъ, лѣпкой, живописью, мозаикой. Вмѣсто дверей, комнаты отдѣлялись другъ отъ друга

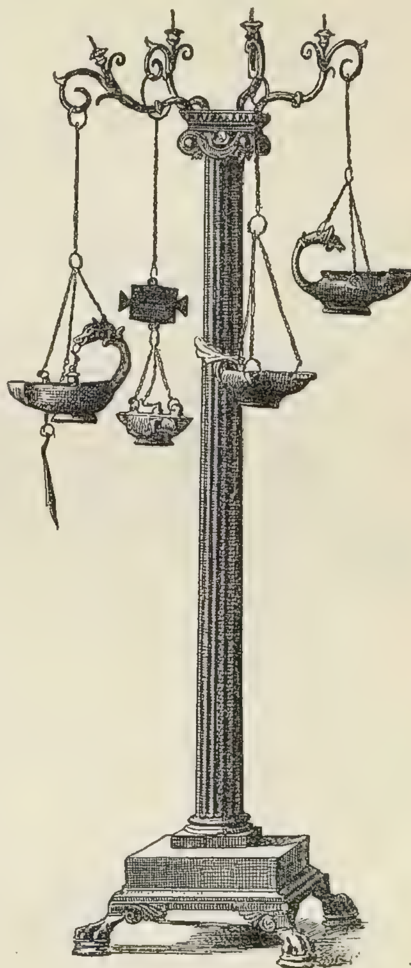


Рис. 297. Римскій свѣтильникъ. Изъ Помпеи.

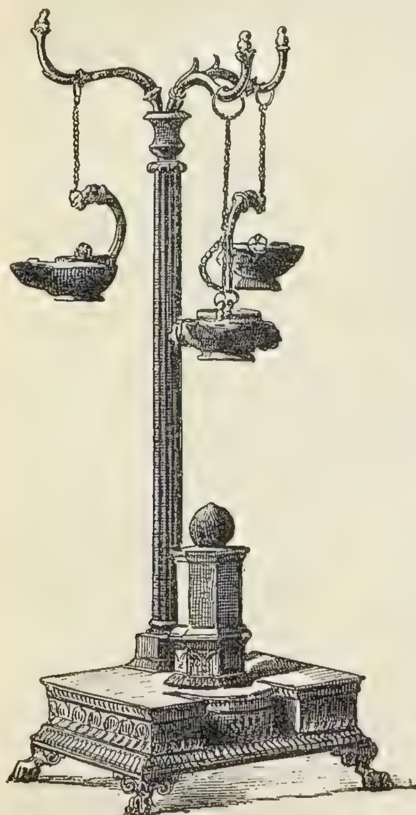


Рис. 298. Римскій свѣтильникъ. Изъ Помпеи.

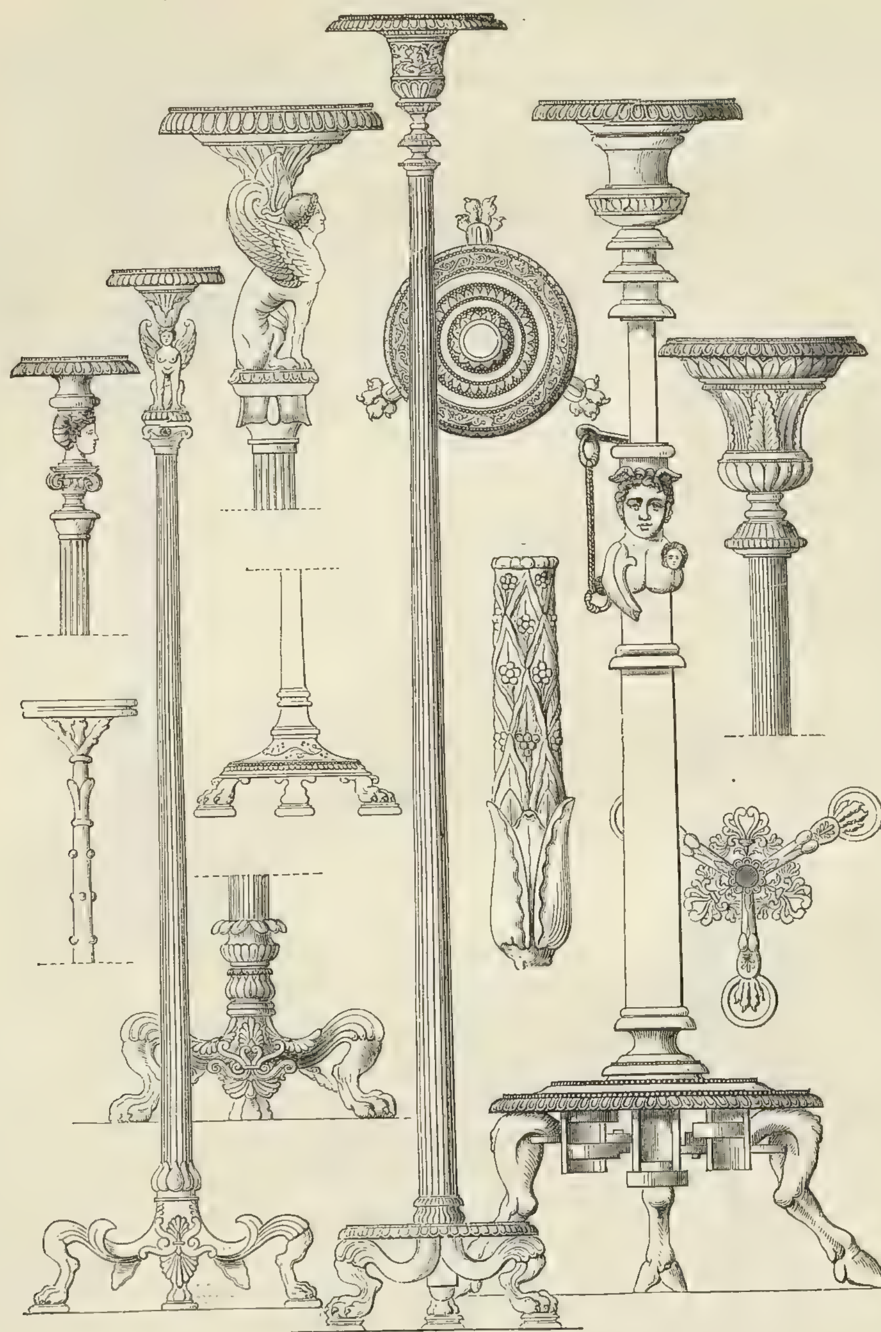


Рис. 299. Римскіе свѣтильники.

тяжелыми портьерами, задергивавшимися на кольцахъ. Колонны, появившіяся среди комнатъ, послуживъ опорою для потолка, дозволили расширить ихъ размѣръ.

Со временъ Юлія Цезаря вошелъ въ моду обычай устраивать для себя загородныя виллы или дачи. При Саллюстіи эти виллы вмѣщали въ себѣ, кромѣ жилыхъ

домовъ, великолѣпно отстроенныхъ, виноградники, луга, цѣлые парки съ искусственными гротами, бассейнами и скалами. При стройкѣ такихъ виллъ обращали вниманіе на тѣнистыя, прохладныя галлереи, куда можно было бы укрыться отъ іюльскаго жара. Любители строили вышки или башни, откуда открывались чудесные виды на окрестности. Въ паркахъ помѣщались птичники, звѣринцы, въ бассейнахъ разводились лучшія породы рыбъ. Аллеи подстригались весьма вычурно, разнообразились бесѣдками, цвѣтниками (см. рис. 319).

Верхомъ роскоши были, конечно, постройки цезарей, которые воздвигали ихъ десятками. Тиверій на одной Капреѣ устроилъ въ короткое время до 12 виллъ. Неронъ построилъ свой золотой дворецъ съ неслыханной роскошью, затмившею все, что было возводимо до его царствованія.

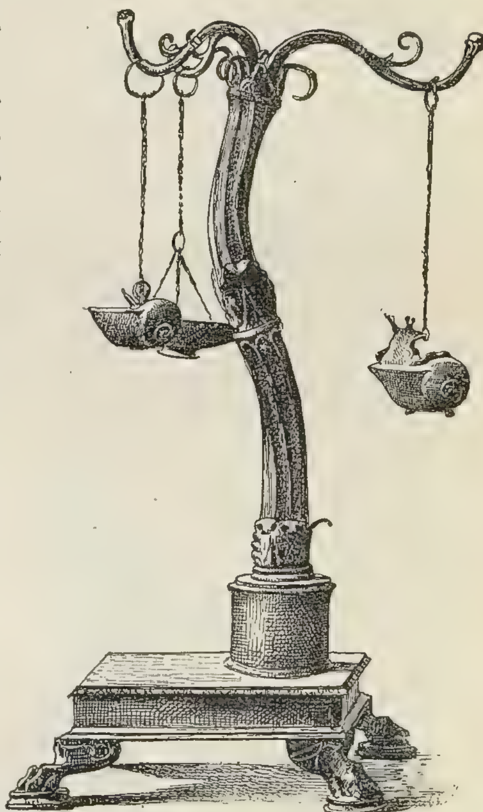


Рис. 300. Римскій свѣтильникъ. Изъ Помпеи.

Безъ сомнѣнія, изо всѣхъ римскихъ развалинъ самое чарующее зрѣлище представляютъ развалины термъ или бань, которыми такъ щеголяли римляне. Общественныя бани, учрежденныя въ ранній періодъ съ гигіеническою цѣлью, чтобы дать возможность бѣднѣйшему населенію хотя однажды въ день хорошенько вымыться, скоро превратились въ великолѣпныя огромныя постройки, вмѣщавшія въ себѣ не только холодныя, теплыя, горячія и паровыя бани, но и залы для гимнастики, гимназіи, библіотеки, аллеи для прогулокъ и даже картинныя галлереи. Въ первомъ отдѣленіи были двѣ раздѣвальныя комнаты, для мужчинъ и женщинъ, раздѣленныя глухою капитальною стѣною. Слѣдующая зала, такъ-называемое frigidarium, была украшена большимъ бассейномъ для холоднаго купанья, затѣмъ слѣдовало tepidarium, болѣе теплое помѣщеніе, гдѣ римляне мазались масломъ. Наконецъ caldarium представляло собой жарко-натопленную комнату, въ которой мылись горячею водою. Возлѣ кальдаріума находились огромныя печи, съ двумя котлами для кипящей воды и трубами, по которымъ шелъ теплый воздухъ по всему помѣщенію. Размѣры зданія были настолько велики, что въ термахъ Каракаллы могло одновременно мыться 2.500 человѣкъ, а такихъ термъ при Константинѣ въ Римѣ было десять. За входъ платили одинъ квадрантъ (около нашихъ $^1/_2$ коп.). Посѣтителямъ прислуживали рабы, которые производили очень сложную операцію омовенія: тѣло растирали особенными инструментами, тканями и мазями. Послѣ омовенія римляне отправлялись въ палестру, гдѣ состязались въ борьбѣ или занимались бесѣдами (см. рис. 321 и 323).

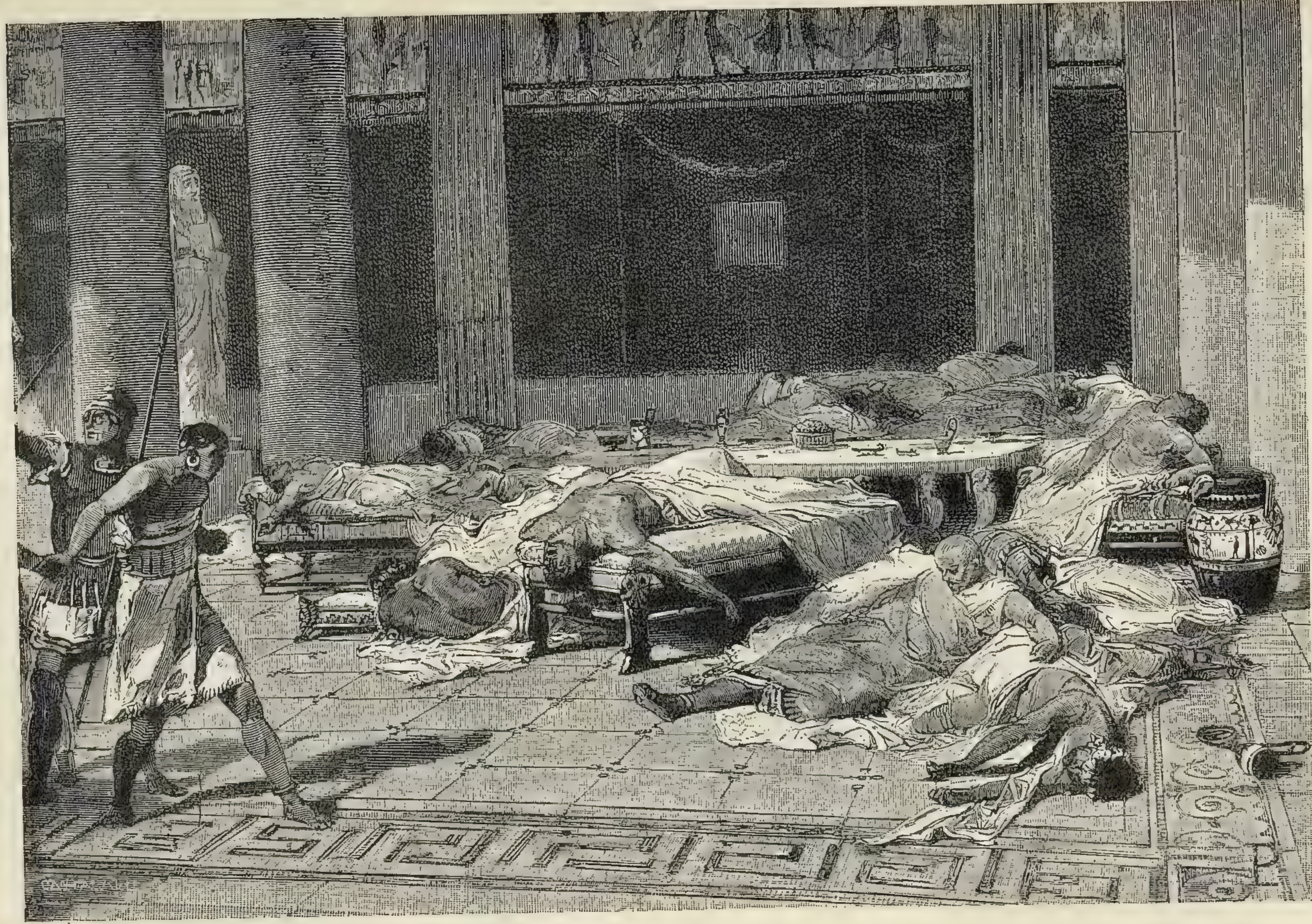


Рис. 301. Утро послѣ пира.

День у римлянъ начинался съ третьяго (по-нашему—девятаго) часа. Не надо забывать, что вообще римскій день, состоявшій изъ 12 часовъ, начинался съ восходомъ солнца и оканчивался съ его закатомъ; такимъ образомъ зимою 12-ти-часовое разстояніе было короче, чѣмъ то же 12-ти-часовое разстояніе лѣтомъ. Другими словами, зимній часъ едва равнялся $^3/_4$ истиннаго часа, тогда какъ лѣтній былъ болѣе $1^1/_4$ часа. По-нашему двѣнадцатый часъ (т. е. около полудня) былъ *всегда* 6-мъ часомъ у римлянъ; 12-тымъ же часомъ у нихъ былъ часъ передъ закатомъ солнца.

Рис. 302. Изъ Помпейскихъ раскопокъ. Сосудъ для нагрѣванія воды (Caldarium).

Римляне начинали день легкимъ завтракомъ, состоявшимъ изъ хлѣба, вина, иногда меда, сыра и плодовъ; послѣ этой закуски они отправлялись по своимъ дѣламъ: въ судъ, съ визитами, на поклонъ патронамъ, въ школу, на состязанія; въ этихъ занятіяхъ проходило время до полудня; тогда принимались уже за болѣе основательную трапезу—prandium, которая скорѣе всего соотвѣтствуетъ французскому déjeuner à la fourchette. Prandium состоялъ изъ горячихъ или холодныхъ блюдъ, изъ рыбы, плодовъ, хлѣба и вина.

Когда prandium кончался, наступала siesta—римскій обычай отдыха, который свято хранится и до сихъ поръ въ Италіи. Къ полудню, и въ наше время, всѣ входы и выходы запираются, церкви и лавки пустѣютъ; туристъ, незнакомый съ обычаями страны, можетъ подумать, что городъ вымеръ. Исключенія составляли офиціальныя засѣданія, особенно судебныя, собранія въ сенатѣ, народныя собранія; они не могли прерываться, если дѣла не были окончены. Рабы, работавшіе въ полѣ, тоже нерѣдко были побуждаемы жестокими надсмотрщиками продолжать работу во время самаго жгучаго полдневнаго зноя; но въ позднѣйшія времена, когда общая бездѣятельность и лѣнь охватила римскій народъ, когда чернь, развращенная зрѣлищами, шаталась безцѣльно по улицамъ Рима съ своимъ обычнымъ требованіемъ игръ,—siesta царила во всей силѣ. Безлюдіе сіесты было таково, что случайно встрѣтившагося прохожаго принимали за при-

зракъ. Аларихъ очень ловко разсчиталъ, что овладѣть Римомъ удобнѣе всего въ полдень, когда весь городъ, съ охранительнымъ гарнизономъ включительно, потягивался послѣ завтрака на постеляхъ.

Затѣмъ римляне занимались гимнастикой, отправляясь для упражненія на Марсово поле, или играли въ шары въ особыхъ помѣщеніяхъ термъ. Послѣ бани слѣдовалъ обѣдъ съ похлебками и массою блюдъ, послѣдовательно входившихъ, по мѣрѣ распространенія роскоши, въ римскую жизнь. Каждый изъ гостей, пришедшій къ обѣду, бралъ манту, т. е. салфетку, которая была необходимой принадлежностью стола, такъ какъ ѣли руками. Вилки, какъ извѣстно, вошли въ употребленіе сравнительно недавно и явились лишь 500 лѣтъ назадъ на томъ же Апенинскомъ полуостровѣ; еще въ XVII вѣкѣ въ Англіи ѣли безъ вилокъ. Иногда на руки надѣвали перчатки для большей чистоты рукъ. Ложки употреблялись рѣдко, и вначалѣ ихъ замѣняла, вѣроятно, краюшка хлѣба.

Единственнымъ питьемъ римлянъ было вино, которое почти всегда разбавлялось водою, а несмѣшаннымъ его пили только пьяницы; разбавляли вино теплою водою, ледяною и снѣжною; вѣроятно, температурой вина руководились гастрономы изъ тѣхъ же принциповъ, какъ и теперь: — никто не станетъ пить за обѣдомъ въ настоящее время бѣлое вино теплымъ, а красное холоднымъ; но въ періодъ упадка римской нравственности обычай попоекъ измѣнилъ характеръ прежнихъ скромныхъ пиршествъ. Любимыми греческими винами считались ѳазосское, хіосское, лесбосское, фалернское. Въ вино примѣшивали разныя пряности, коренья и даже ароматическія масла.

Когда знатный римлянинъ умиралъ, его погребеніе сопровождалось пышными обрядами, въ которыхъ какъ нельзя лучше отражалось безконечное самомнѣніе римлянъ и ихъ любовь къ внѣшней обстановкѣ. Заимствовавъ отъ этрусскихъ пышный погребальный ритуалъ, они, по своему обычаю, расширили его настолько, что законъ 12 таблицъ принужденъ былъ его ограничить; было запрещено сожигать съ покойниками золотыя вещи, умащать трупы при помощи рабовъ или наемниковъ, окуривать дорогими ѳиміамами, нанимать болѣе 10-ти флейтщиковъ. Когда умирающій закрывалъ глаза, всѣ родственники громко начинали звать его по имени, для того, чтобы убѣдиться, что онъ мертвъ. Затѣмъ libitinarius, лицо, завѣдующее погребальной процессіей, вступалъ въ свои права: трупъ обмывали теплой водой, обливали благовоніями и выставляли въ атріумѣ на усыпанномъ цвѣтами ложѣ, ногами ко входу; покойный былъ одѣтъ въ тогу, или простую, или офиціальную, судя по его общественному положенію; если при жизни онъ былъ удостоенъ вѣнка, то онъ ему возлагался на голову. Подлѣ ложа стояла курильница; у наружной двери прикрѣплена была кипарисная вѣтвь, а иногда цѣлый кустъ кипариса; послѣднее было знакомъ того, что въ домѣ покойникъ, и чтобъ незнавшій не могъ оскверниться, войдя случайно въ домъ; такимъ образомъ тѣло покойника оставалось въ домѣ около недѣли; въ моментъ смерти на домашнемъ очагѣ огонь тушился и зажигался вновь уже послѣ погребенія.

Въ день похоронъ особый глашатай зазывалъ желающихъ отдать послѣдній долгъ покойнику такими словами: „Гражданинъ умеръ, кто изъ васъ желаетъ проводить его гробъ? — часъ для этого насталъ, сегодня выносъ“.

Рис. 303. Кухонная утварь, найденная въ Помпеѣ.

Погребальный кортежъ открывался музыкой; за нею шли плакальщицы, протяжно завывавшія погребальныя пѣсни. Въ позднѣйшія времена за плакальщицами слѣдовали актеры, декламировавшіе соотвѣтствующія мѣста изъ авторовъ, а иногда импровизировавшіе разныя сцены. Начальникомъ этихъ артистовъ или мимовъ былъ архимимъ, который долженъ былъ въ жестахъ и походкѣ подражать покойному. Для бо́льшаго сходства, на немъ была надѣта маска, изображающая умершаго; далѣе двигались предки умершаго, т. е. ихъ восковыя маски, такъ-называемыя imagines,

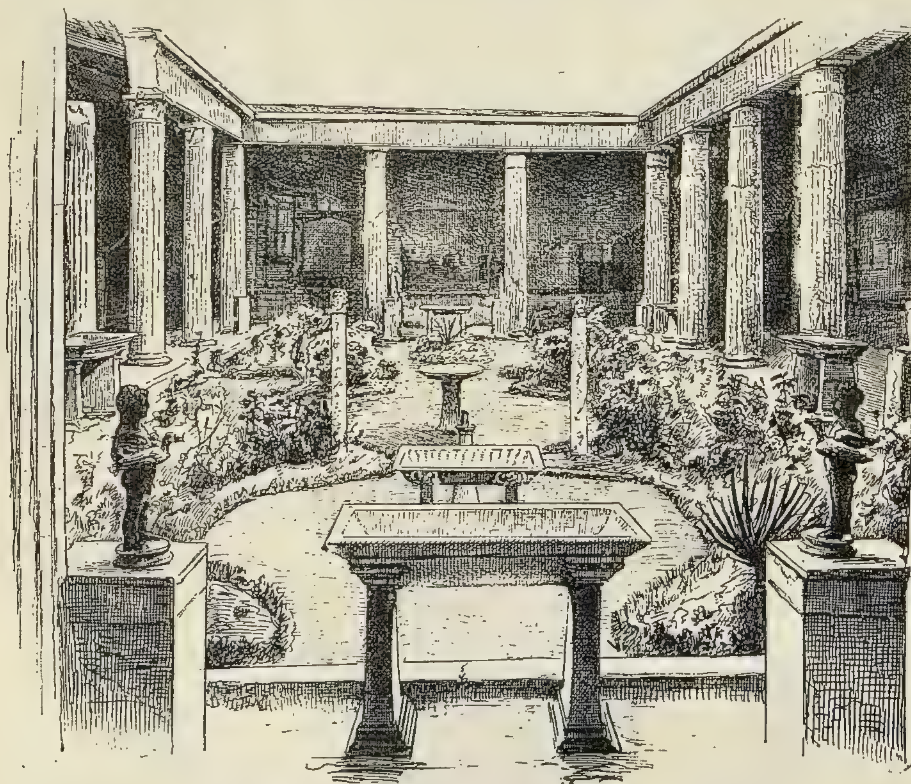


Рис. 304. Домъ Веттіевъ въ Помпеѣ, отрытый въ 1896 году.

висѣвшія въ атріумѣ каждаго дома въ нишахъ, почернѣвшія, закопченныя; иногда несли статуи тѣхъ же предковъ, изображенныхъ сидящими на стульяхъ и еще живѣе изображавшихъ родоначальниковъ, которые предшествовали своему потомку въ загробной жизни. Маски неслись наемными актерами, которые были одѣты въ костюмы покойнаго, консульскія или цезарскія тоги, а иногда и въ тріумфаторскій костюмъ. Если покойный былъ полководецъ, на дощечкахъ несли изображенія взятыхъ имъ городовъ, почетные вѣнки, атрибуты власти, трофеи, пріобрѣтенные имъ въ битвахъ. Затѣмъ слѣдовалъ, на великолѣпномъ одрѣ, покрытомъ пурпуровымъ покровомъ, покойникъ: его несли ближайшіе родственники, друзья, отпущенники, а иногда сенаторы и всадники; сзади шли знакомые и народъ; всѣ ближніе были одѣты въ трауръ, мужчины съ покрывалами на головахъ, женщины съ обнаженной головой. Процессія приходила на форумъ, носилки ставили передъ рострой, вокругъ нихъ полукругомъ

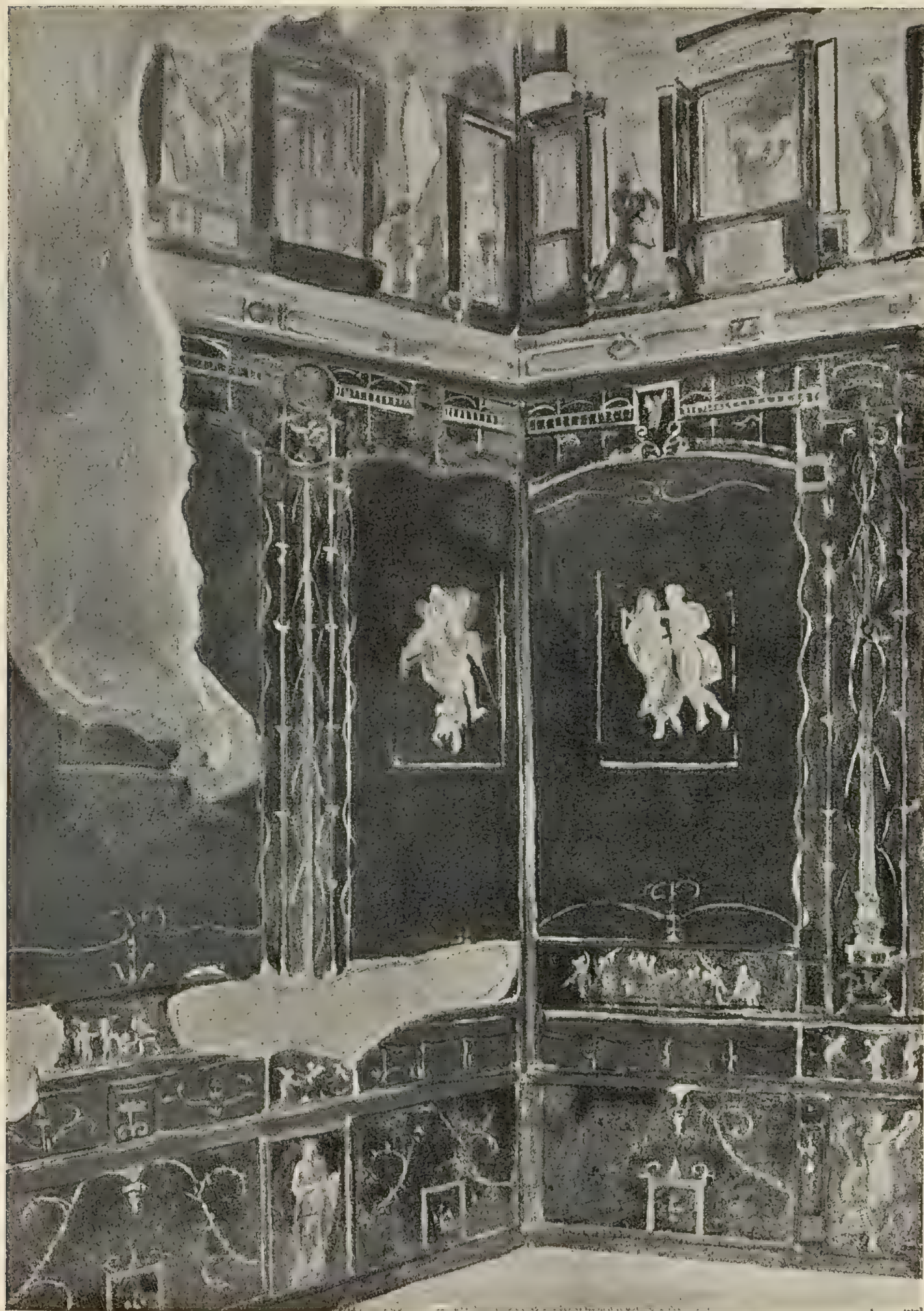


Рис. 305. Облицовка стѣнъ дома Веттіевъ въ Помпеѣ.

группировались изображенія предковъ. Ближайшій родственникъ произносилъ рѣчь, возвеличивая подвиги покойнаго и подвиги тѣхъ предковъ, которые были свидѣтелями погребенія. Съ форума процессія шла за городъ къ городскому валу, гдѣ былъ

приготовленъ костеръ для сожженія. Костеръ, затѣйливо убранный, часто стоилъ немалыхъ издержекъ. Положивъ на него тѣло съ открытыми глазами, его еще разъ окропляли благовоніями, усыпали вѣнками и разными приношеніями, прощались съ нимъ послѣдній разъ. Ближайшій родственникъ, отвернувшись, зажигалъ костеръ. При звукахъ погребальной музыки и при громкомъ воѣ плакальщицъ, огонь охватывалъ подмостки, и въ то же время, по этрусскому обычаю, вокругъ костра начинались гладіаторскіе бои. Когда отъ покойника оставался одинъ пепелъ, его собирали, призывая тѣнь умершаго, опрыскивали этотъ пепелъ виномъ и молокомъ, высушивали и затѣмъ опускали въ погребальную урну, смѣшавъ съ благовоніями; затѣмъ

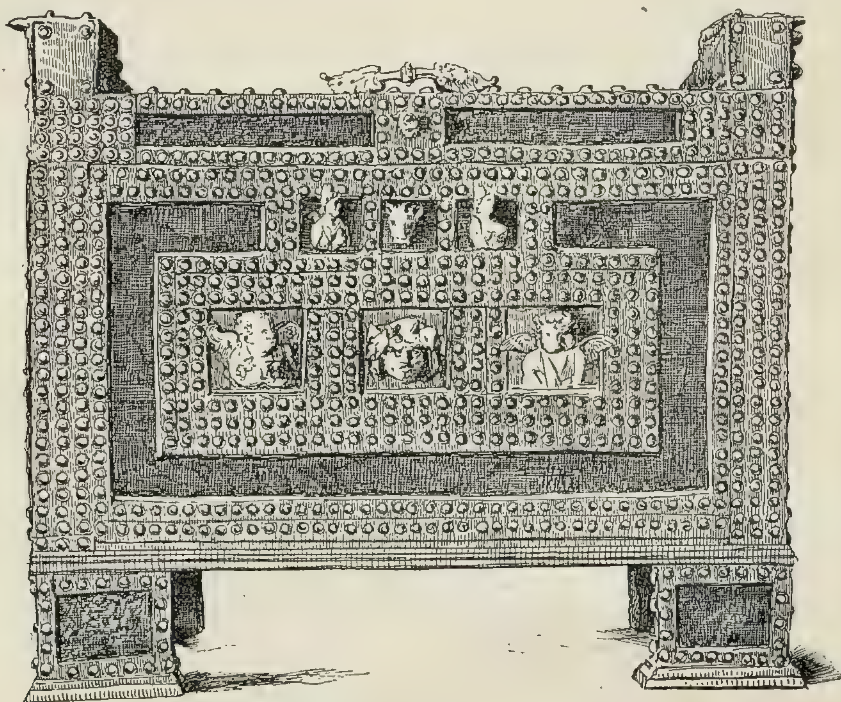


Рис. 306. Античный сундукъ. Музей въ Неаполѣ.

жрецъ окроплялъ участвовавшихъ на похоронахъ водою для очищенія, распуская ихъ по домамъ обычно торжественнымъ возгласомъ: licet, т. е. ire licet — „можете идти!“ Иногда вмѣсто сожженія тѣло погребалось въ гробѣ, но въ позднѣйшее время римляне отдавали преимущество разумному способу сожженія. Мальчиковъ, умершихъ до того времени, когда они надѣли тогу мужчинъ, никогда не сожигали, а закапывали въ землю и притомъ безъ всякихъ торжествъ. Надъ могилами воздвигали великолѣпные саркофаги и мавзолеи.

Изготовленіе одежды у римлянъ сначала было цѣликомъ возложено на женщинъ, а жрецъ и впослѣдствіи не могъ носить иного платья, кромѣ изготовленнаго ему женою. Греки носили одежды безъ швовъ; римляне же, напротивъ того, всегда свой костюмъ сшивали; наиболѣе пристойнымъ цвѣтомъ почитался бѣлый, хотя вно-

слѣдствіи и матеріи и цвѣта стали подчиняться только модѣ. Усилившаяся расточительность римлянъ поставила на первый планъ прозрачныя ткани. Отъ императоровъ не разъ издавались указы, запрещавшіе употребленіе тончайшихъ тканей; ношеніе ихъ не только не прекратилось, но стало распространяться и между мужчинами. Носили даже золотыя одежды, такъ-называемыя аталійскія ткани, фабрикованныя изъ тончайшей золотой проволоки. Одной изъ драгоцѣннѣйшихъ одеждъ считалась пурпуровая, самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ, отъ интенсивно-чернаго до самаго

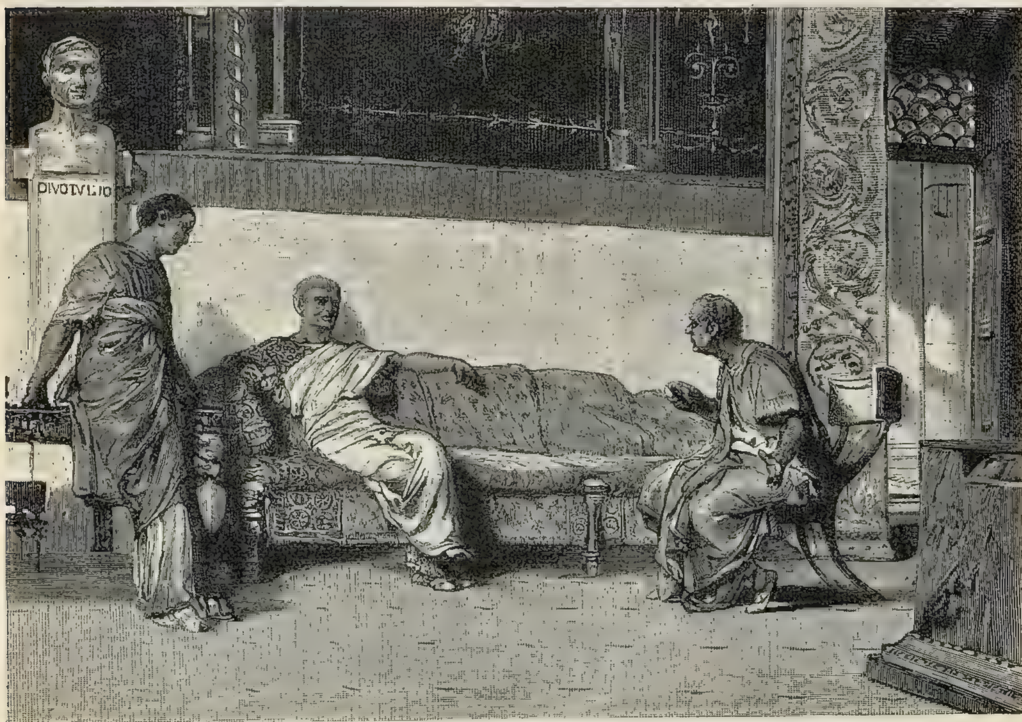


Рис. 307. Дѣловой визитъ.

блѣдно-розоваго. Цѣльныя пурпуровыя одежды высшихъ сортовъ имѣли право носить только императоръ и ближайшіе къ нему сановники. Всадникамъ предоставлялось имѣть на одеждѣ только пурпуровую кайму. Но роскошь не поддавалась закону. Ношеніе пурпура стало всеобщимъ, такъ что Тиверій самъ пересталъ носить его, заставивъ этимъ измѣнить моду.

Собственно національная римская одежда состояла изъ тоги, широчайшаго плаща, три раза превышавшаго ростъ человѣка, драпировавшагося красивыми складками на лѣвомъ плечѣ; благодаря своимъ размѣрамъ, онъ давалъ возможность очень разнообразить складки. Тога набрасывалась на лѣвое плечо спереди назадъ, затѣмъ, обнимая спину, проходила подъ правой мышкой напередъ и закидывалась снова черезъ лѣвое плечо за спину; середину изъ-за спины выдвигали на правое плечо, а спереди вытягивали ея лѣвый конецъ, волочившійся по землѣ, и выпускали напередъ угломъ, красиво свѣсившимся изъ-за пазухи. Подъ вліяніемъ греческихъ модъ,

Рис. 308. Частное жилье. Роспись стѣнъ.
Изъ помпейскихъ домовъ, представлявшихъ несомнѣнное подражаніе домовъ римскихъ.

заботились больше всего о красотѣ складокъ, доведя эту заботу до чрезвычайности; складки гладили, расправляли щипчиками, свинцовыми гирьками и кисточками оттягивали книзу, словомъ, простой и цѣлесообразный костюмъ усложнялся массою ненужныхъ подробностей.

Второй частью римской одежды была туника, которую надѣвали непосредственно на тѣло и которая иногда снабжалась длинными рукавами, иногда же представляла видъ безрукавки. Тунику носили одну, много двѣ, хотя при Августѣ мода допускала и три и болѣе. Августъ, который обладалъ очень зябкой натурой, носилъ четыре туники. Тунику подпоясывали ниже груди поясомъ; когда же ихъ надѣвали нѣсколько, то подпоясывали только нижнюю, безрукавную.

Этими двумя принадлежностями костюма, въ сущности, исчерпывается весь національный туалетъ римлянъ. Съ возраставшей страстью къ щегольству, развилось множество накидокъ и плащей всевозможныхъ фасоновъ, но по преимуществу происхожденія не-римскаго. Множество названій, дошедшихъ до насъ, положительно въ силу своей непереводимости, не могутъ дать намъ понятія объ этихъ одеждахъ. Мы знаемъ только, что римляне носили плащи съ застежками, съ башлыками, съ короткими пелеринами и капюшонами, и только въ позднѣйшее время завели шаровары (braccae). Панталоны были заимствованы у галловъ; онѣ были коротки и очень умѣренной ширины; носили ихъ только солдаты (см. рис. 279) и очень немногіе изъ гражданъ; императоръ Гонорій, въ 395 г. по Р. Х., почему-то запретилъ ношеніе панталонъ въ своей столицѣ. Хотя римляне съ успѣхомъ обходились безъ этой части одежды, но тѣмъ не менѣе изнѣженные, чувствительные къ климатическимъ перемѣнамъ люди носили на тѣлѣ болѣе или менѣе плотные набрюшники и галстуки, всевозможныя ventralia и focalia. Калигула никогда не снималъ съ себя фуфайки изъ верблюжьей шерсти.

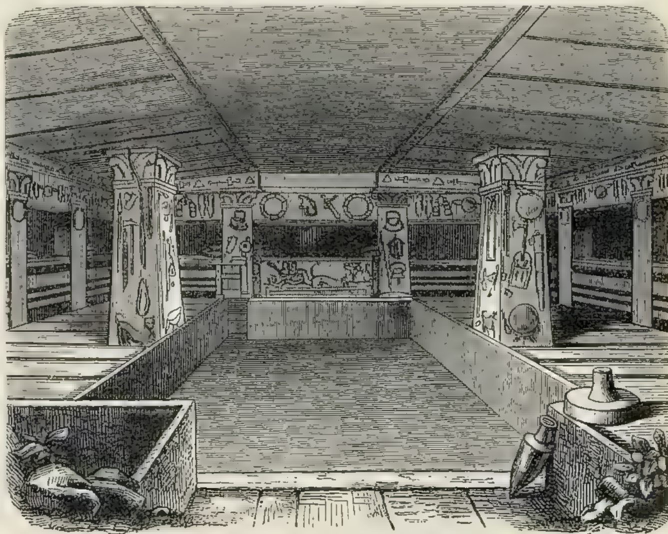


Рис. 309. Этрусская гробница въ Серветри.

За исключеніемъ жрецовъ и судей, римляне обыкновенно ходили съ открытой головой, изрѣдка надѣвая шапки греческаго характера. Но зимой и въ дождь, конечно, голову покрывали шляпой, а отъ солнца защищались, накидывая край плаща.

Необходимой принадлежностью каждаго порядочнаго человѣка была обувь, *которую считали неприличнымъ снимать даже дома, при самомъ простомъ домашнемъ туалетѣ.* Обувь была двухъ родовъ—сандаліи и башмаки. Сандаліи, какъ и греческія, подвязывались ременными концами и по преимуществу считались домашней обувью. Башмаки же употреблялись въ общественныхъ собраніяхъ, на улицѣ и въ дорогѣ. Съ теченіемъ времени явились сапоги со шнуровками разныхъ цвѣтовъ, иногда очень замысловатой отдѣлки.

Рис. 310. Римская обувь.

Рис. 311. Mundus muliebris. Женскій міръ. Зеркала, шпильки, гребни, ложки для доставанія бѣлилъ и пр.

Прекраснымъ образчикомъ типовъ римскихъ одеждъ является такъ-называемая „гемма Августа"—рельефный ониксъ, отлично сохранившійся (см. рис. 312). На тронѣ, рядомъ съ Минервой, сидитъ Августъ. Онъ одѣтъ полубогомъ. Сидящая у ногъ его фигура—аллегорія плодородія. Реальны костюмы: племянника Цезаря, сходящаго съ колесницы, въ сапогахъ и плащѣ, и легіонеровъ, воздвигающихъ столбъ побѣды надъ аллегорическими изображеніями побѣжденныхъ. Словомъ, надо рѣзко проводить черту между аллегорическими и реальными одеждами, а у насъ очень часто художники путаютъ обѣ эти категоріи.

Во времена первыхъ царей римлянки одѣвались, по всѣмъ вѣроятіямъ, такъ же, какъ и этрусскія женщины—почти одинаково съ мужчинами; но врожденная страсть къ изысканнымъ нарядамъ заставила скоро перемѣнить эту простую одежду на болѣе легкій и красивый греческій костюмъ. Въ позднѣйшую пору роскошь ткани и мода повліяли на измѣненіе костюма, но въ основѣ онъ все же состоялъ изъ двухъ частей: туники и столы. Туника надѣвалась прямо на тѣло и сначала дѣлалась изъ шерстя-

ной матеріи. Во времена цезарей матеріи стали употребляться для туники наиболѣе легкія, тончайшія шелковыя и полупрозрачныя кнійскія. Обыкновенно въ этой туникѣ и ходили римлянки дома, но показываться въ ней гостямъ считалось неприличнымъ: она соотвѣтствовала тому, что̀ теперь называется déshabillé; иногда поверхъ туники надѣвали корсетъ изъ тончайшей кожи, имѣвшій то же назначеніе, что̀ и теперь, хотя носили его по преимуществу женщины пожилыхъ лѣтъ.

Рис. 312. Гемма Августа. Рѣзной ониксъ—превосходное изображеніе римскихъ одеждъ.

Верхняя одежда—стола—была формой похожа на нижнюю тунику, отличаясь отъ нея только отдѣлкой, цѣнностью и длиною. Она шилась гораздо длиннѣе роста, и потому носить ее нельзя было иначе, какъ съ поясомъ. Поясъ подвязывали по римскому обыкновенію высоко, иногда подъ самою грудью, и изъ-подъ него вытягивали переднее полотнище столы, выпуская его красивыми складками напередъ. Стола была по преимуществу принадлежностью замужнихъ женщинъ. Дѣвушки носили болѣе короткія туники или безрукавныя накидки.

Выходя изъ дому, женщины накидывали плащъ, который представлялъ по

Рис. 313. Туалетъ молодой женщины. Живопись на вазѣ.

формѣ нѣчто среднее между тогой и гиматіономъ. Затѣмъ надѣвали покрывало или вуаль изъ тонкой полупрозрачной ткани, который, драпируясь вокругъ лица, могъ быть собранъ у подбородка какими угодно складками. Головные уборы римлянокъ состояли изъ повязокъ и сѣтокъ; обувались римлянки въ башмаки и сандаліи, иногда въ мягкіе полусапожки, которые у богатыхъ разукрашивались драгоцѣнными камнями. Но что касается украшеній вообще, то разнообразіе ихъ въ Римѣ было поистинѣ поразительно. Женщины, конечно, въ украшеніяхъ далеко перегнали мужчинъ и, присвоивъ себѣ всѣ мужскія украшенія, носили, сверхъ того, діадемы изъ жемчуга и разныхъ камней, на шеяхъ ожерелья, на груди и на плечахъ перевязки, на рукахъ браслеты, въ волосахъ булавки, въ ушахъ серьги.

До 209 г. (до Р. Х.) мужчины носили длинныя бороды, и только впослѣдствіи сицилійскіе брадобреи ввели въ моду бритье бороды и стрижку волосъ; мода эта продолжалась до Адріана, послѣ котораго ношеніе бороды опять сдѣлалось всеобщимъ, но волосы продолжали подстригать, надѣвая иногда парики, убираясь локонами, намазывая волосы пахучими маслами, обсыпая ихъ золотою пылью. Подражая въ своихъ модахъ греческимъ образцамъ послѣ-Александровской эпохи, римлянки, по природной склонности своего народа, все без-

Рис. 314. Одежды римлянокъ по помпейскимъ фрескамъ музея въ Неаполѣ.

конечно утрировали, умащаясь съ расточительною неумѣренностью драгоцѣнными благовоніями, нещадно притираясь и румянясь, изобрѣтая прически всевозможныхъ родовъ. Дамскія прически стояли въ прямой зависимости отъ оклада лица, и установить какой-либо типъ римской прически положительно невозможно. Самымъ моднымъ цвѣтомъ волосъ былъ бѣлокурый. Торговля галловъ съ Римомъ по части разныхъ мылъ и германскихъ косъ была громадна. Галльское мыло обезцвѣчивало волосы, темные въ Италіи по преимуществу. Для сообщенія всей фигурѣ бо́льшей граціи и изящества, матери заставляли дѣвушекъ носить всевозможныя повязки (fascia pectoralis), придававшія болѣе красоты стану. Пожилыя особы притирались на ночь особеннымъ тѣстомъ, замѣшаннымъ на ослиномъ молокѣ; тѣсто это накладывалось толстымъ слоемъ съ вечера и утромъ отваливалось, какъ шелуха, — цѣлью этой смазки было поддержаніе свѣжести лица. Для ногтей и зубовъ существовали всевозможные инструменты, при чемъ зубочистки дѣлались золотыя или изъ мастиковаго дерева. Зубы чистились порошкомъ изъ пемзы; нерѣдко носили искусственные зубы, — иногда цѣлыя челюсти въ золотой оправѣ; въ туалетныхъ несесерахъ у римлянокъ были и духи, и помада, и кисти для бѣлилъ, и зеркала, и булавки, и шпильки, и ножницы для ногтей, и щипцы

Рис. 315. Жанровая сцена. Живопись въ Помпеѣ.

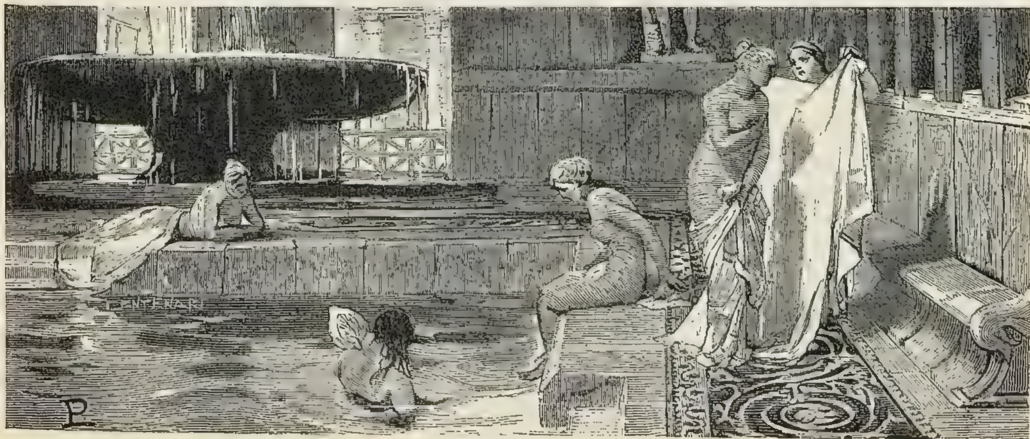


Рис. 316. Въ термахъ.

для завивки, и ручки для чесанія спины на длинномъ черенкѣ. Весь этотъ несесеръ римляне очень картинно называли „женскимъ міромъ“ (mundus muliebris) (см. рис. 311).

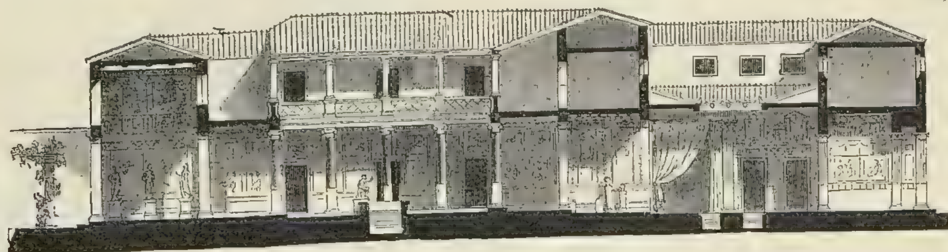
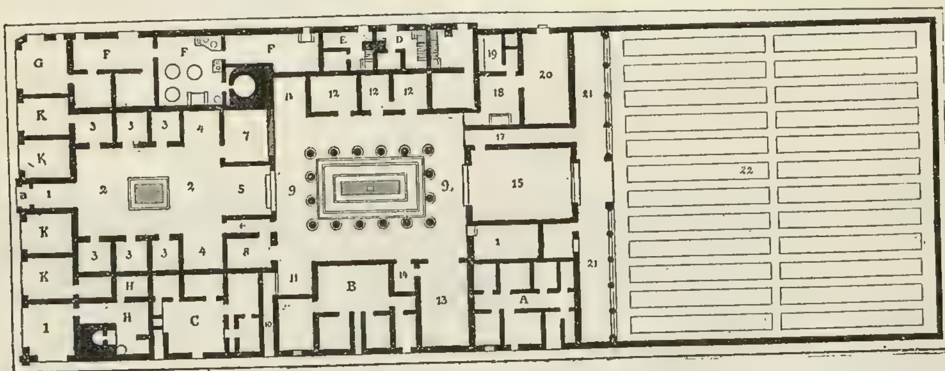


Рис. 317. Разрѣзъ римскаго дома.

Драгоцѣнные камни, конечно, цѣнились очень высоко; выше всѣхъ, разумѣется, алмазъ, а также и опалъ. Опалъ чистой воды, составлявшій собственность сенатора Лоннія, который онъ носилъ въ перстнѣ, оцѣнивался въ 50.000 руб. Затѣмъ въ большомъ почетѣ былъ жемчугъ, и Лолла—супруга императора Клавдія—являлась въ обществѣ, сплошь унизанная жемчугами, оцѣнивавшимися въ 2,000.000 руб. Жемчужина, распущенная Клеопатрой въ уксусѣ и выпитая ею, стоила на наши деньги полмилліона. Марціалъ, въ одной изъ своихъ эпиграммъ, смѣется надъ тѣмъ, что женщины клянутся не богами и богинями, а своими жемчугами, — онѣ ихъ ласкаютъ, цѣлуютъ, называютъ братьями и сестрами, любятъ больше своихъ дѣтей. Кольца, застежки и браслеты были по большей части греческаго происхожденія и имѣли форму, мало отличающуюся отъ современныхъ. Змѣи, въ нѣсколько колецъ обвивающія руку, вошедшія у насъ опять съ недавняго времени въ моду, имѣютъ



а. Вестибулюмъ. 1. Ходъ во внутренніе покои. 2. Атріумъ. 3. Внутренніе покои. 4. Боковуши. 5. Галлерея. 6. Fauces — проходъ во дворъ. 7. Библіотека. 8 и 11. Рабочія комнаты. 9. Дворъ. 10. Боковой входъ. 12. Спальня. 13, 14. Триклиніумъ съ боковыми комнатами. 15. Пирная зала. 16. Архивъ. 17. Проходъ въ садъ. 18, 19. Кухня и кладовая. 20. Конюшня. 21, 22. Портикъ и садъ. A—E. Квартиры, отдаваемыя въ наемъ. F—G. Пекарня съ лавкой. H—I. Гончарная мастерская съ лавкой. K. Магазины.

Рис. 318. План̆ъ римскаго дома. Домъ Пансы въ Помпеѣ.

прообразомъ чисто-римское украшеніе. Въ модѣ были восточныя опахала изъ павлиньихъ перьевъ и зонтики такого же характера, какъ и въ Греціи, складные и очень изящные съ виду.

Рис 319. Вилла Плинія Младшаго. Реставрація.

Инсигніи, т.-е. регаліи древнихъ царей Рима были заимствованы съ Востока, но измѣнились сообразно характеру и понятіямъ римлянъ. Toga palmata — тога, вышитая пальмами—перейдя отъ этрусскихъ царей къ римскимъ, сдѣлалась впослѣдствіи одеждою тріумфаторовъ. Какъ признакъ монархической власти, у царя

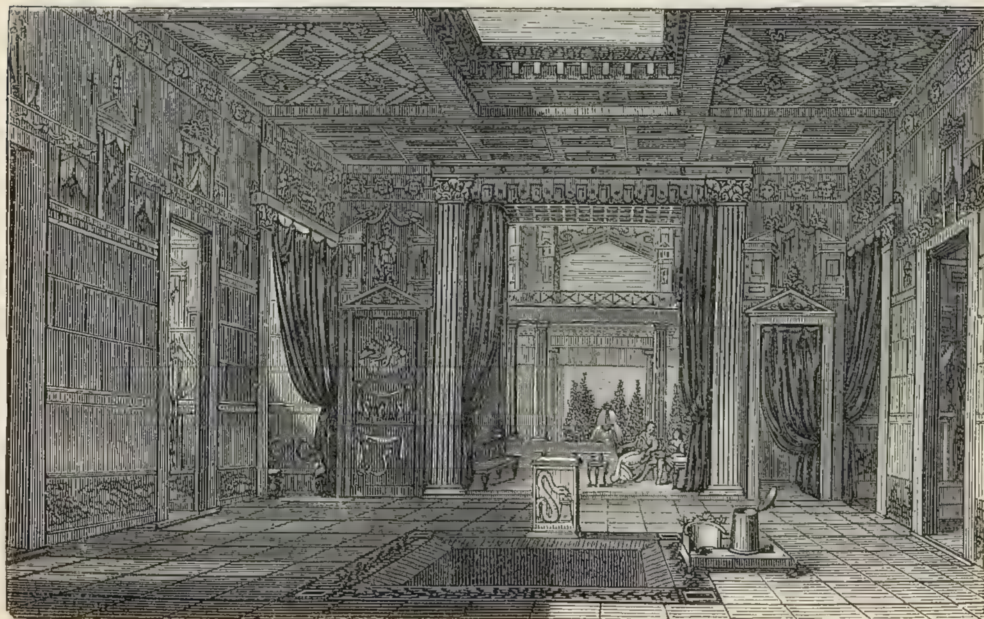


Рис. 320. Богатый атріумъ. Реставрація по раскопкамъ въ Помпеѣ.

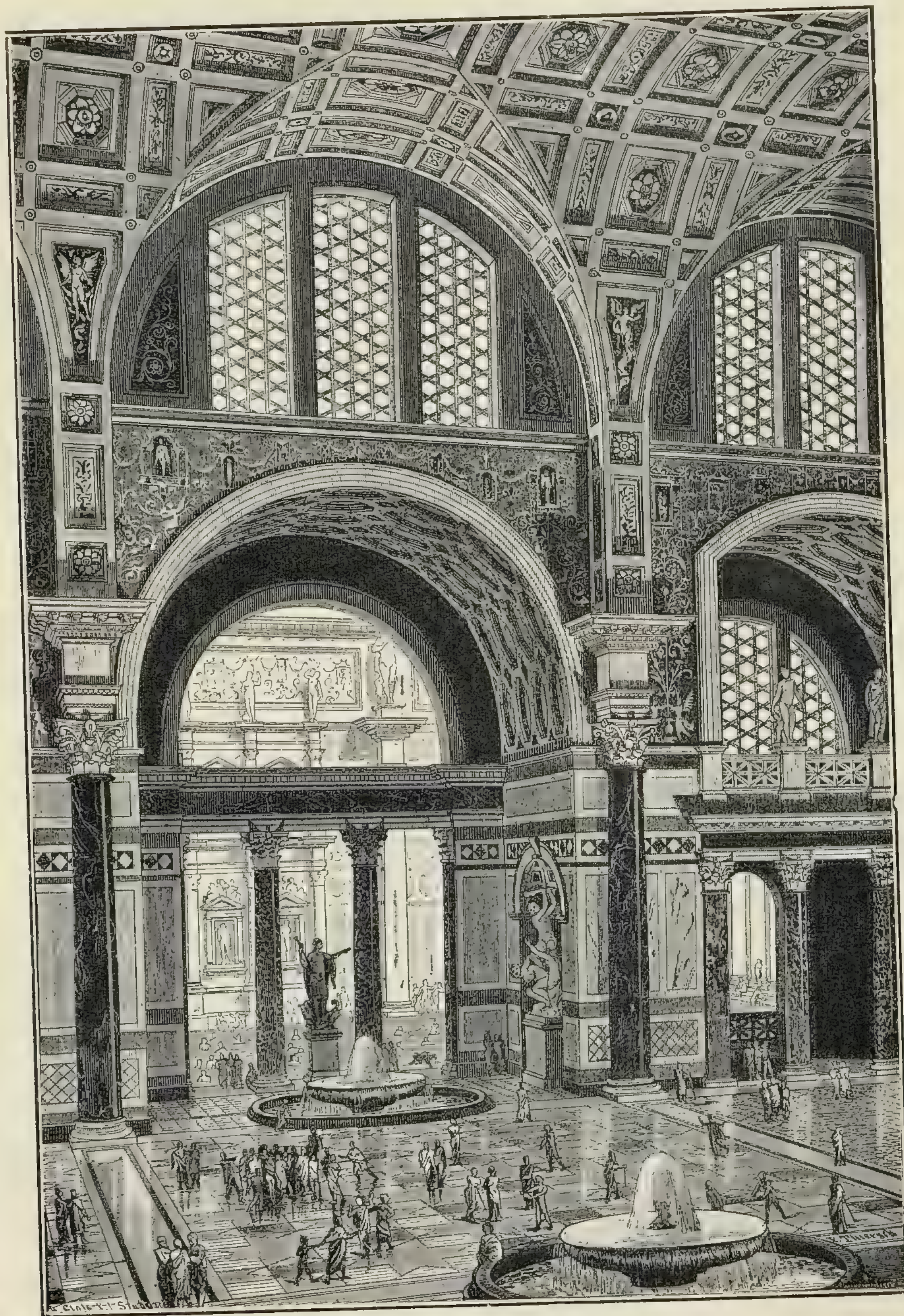


Рис. 321. Термы Каракаллы. Реставрація.

былъ на головѣ дубовый вѣнокъ изъ золота, скипетръ изъ слоновой кости съ орломъ, курульное кресло изъ слоновой кости и fasces—связки прутьевъ съ привязаннымъ къ нимъ топоромъ, какъ эмблема высшей судебной власти, въ связи съ властью карательной. При торжественныхъ шествіяхъ передъ царемъ шли 24 ликтора съ такими связками.

Въ эпоху неограниченнаго монархическаго правленія, когда всѣ должностныя лица непосредственно зависѣли отъ неограниченной воли царя, никакихъ особыхъ государственно-должностныхъ отличій не было.

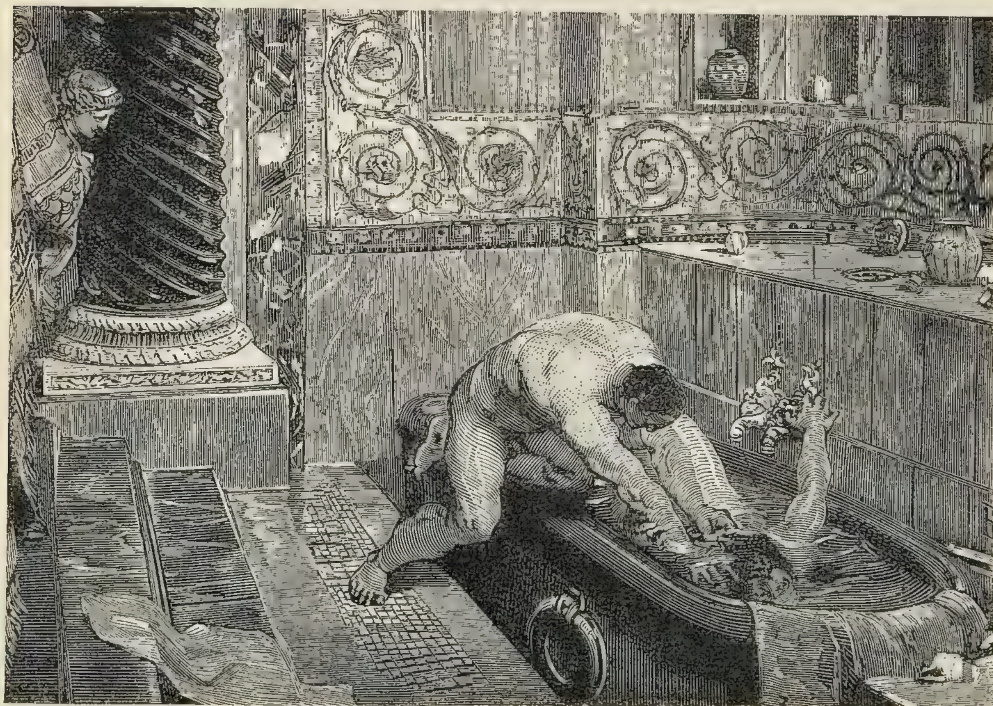


Рис. 322. Смерть императора Коммода.

Когда цари были изгнаны, всѣ атрибуты верховной власти перешли къ высшимъ сановникамъ, раздѣлившимъ между собою ту верховную власть, которая была сосредоточена прежде въ лицѣ одного царя. Должность совершителя религіозныхъ обрядовъ была передана такъ-называемому rex sacrorum, который не имѣлъ никакого отношенія къ свѣтскимъ дѣламъ, даже не имѣлъ права на свѣтскую должность. Всѣхъ соискателей государственныхъ должностей выбирали народными собраніями, при чемъ избираемые являлись въ бѣлыхъ тогахъ, что было впослѣдствіи запрещено. Главными представителями республиканской власти оставались сенатъ и два консула. Къ консуламъ перешло право имѣть ликторовъ, которые предшествовали имъ въ народѣ. Сенаторы присвоили себѣ бѣлую, обшитую пурпуровой каймой, царскую мантію, toga praetexta; эта же одежда носилась диктаторомъ, избиравшимся въ виду исключительнаго положенія края не больше какъ на шесть мѣсяцевъ. Дикта-

торъ имѣлъ право на свиту изъ 24 ликторовъ и такимъ образомъ, по атрибутамъ власти, могъ назваться первымъ лицомъ въ государствѣ.

Прочіе представители власти: преторы, т. е. судьи, квесторы — казначеи, и цензоры, наблюдавшіе за податью и нравственностью гражданъ, носили toga praetexta, а преторъ имѣлъ шесть ликторовъ. Чинопочитаніе было развито въ Римѣ весьма сильно, и при входѣ консула не только въ частный домъ, но въ общественное собраніе и театръ, всѣ вставали съ мѣстъ; при встрѣчѣ съ нимъ на улицѣ—уступали дорогу,

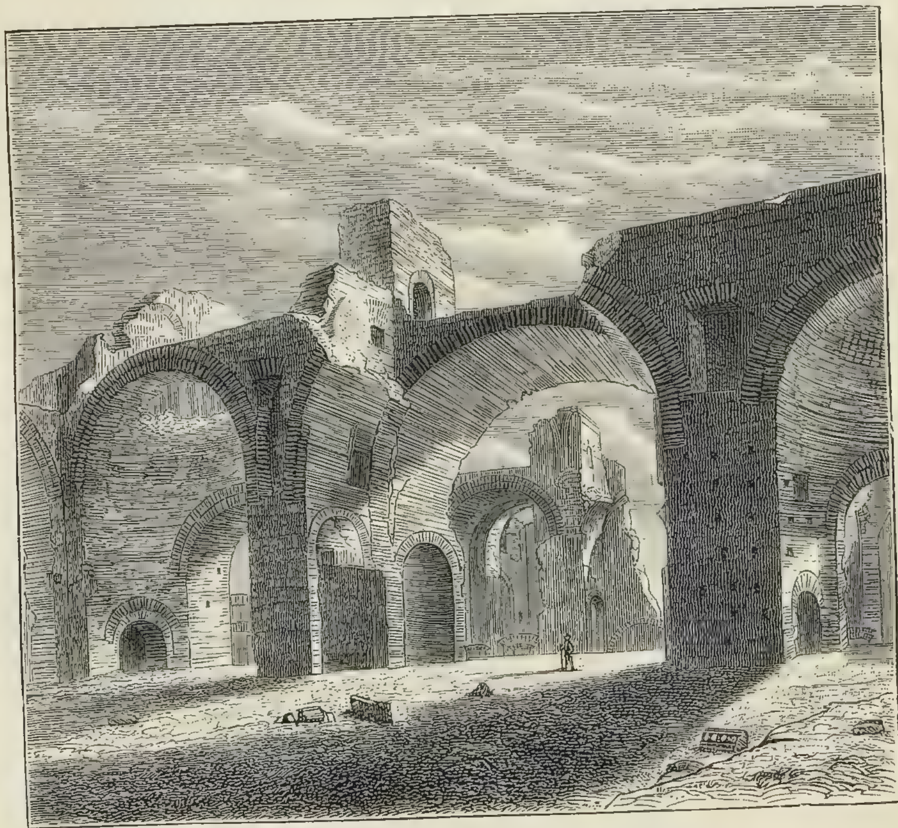


Рис. 323. Термы Каракаллы въ настоящее время.

снимая плащъ съ головы, а всадники даже спѣшивались. Не лишено интереса замѣчаніе, что сановникамъ и вельможамъ, уличеннымъ въ преступленіи, но еще носившимъ официальное платье гражданъ, воздавали такія же почести, слѣдовательно чтили не данное лицо, но его санъ.

Сенатъ хотя и лишился при императорахъ своей самостоятельности, но пышность его внѣшней обстановки еще болѣе возросла. Сенатъ сталъ рабски выполнять волю императора, который сдѣлалъ званіе сенаторовъ наслѣдственнымъ и ограничилъ число ихъ 600-ми. Въ концѣ имперіи и консульскія, и преторскія, и эдильскія должности обратились въ почетное званіе, при чемъ иногда лица только носили титулъ своей должности, но не занимали ея въ дѣйствительности; зато нѣко-

Рис. 324. Улица могилъ въ Помпеѣ.

торые второстепенные чины государства пріобрѣли большое значеніе, по преимуществу лица, служившія при государственной полиціи.

Вооруженіе римлянъ было то же, что и у грековъ, т. е. состояло изъ щита, меча, нагрудника, шлема и поножей. Форма щитовъ была схожа съ греческой, и съ малоазійской, и съ ассирійской, и съ кельтической. Вліяніе Востока сильнѣе всего сказывалось въ этомъ.

Въ старину щиты были четыреугольные, затѣмъ вошли въ употребленіе этрусскіе, круглые; увеличиваясь, они доходили до 4-хъ футовъ вышины, до $2^1/_2$ ширины; дѣлались изъ кожи, изъ бронзы, обивались по краямъ металлическимъ ободкомъ, а середину занимала выпуклость (umbo), отъ которой расползался въ стороны узоръ,

Рис. 325. Погребальная процессія въ Римѣ.

отличный для каждой когорты. Иногда четыреугольный щитъ срѣзался по угламъ прямыми линіями, отчего его форма дѣлалась восьмиугольной. При императорахъ

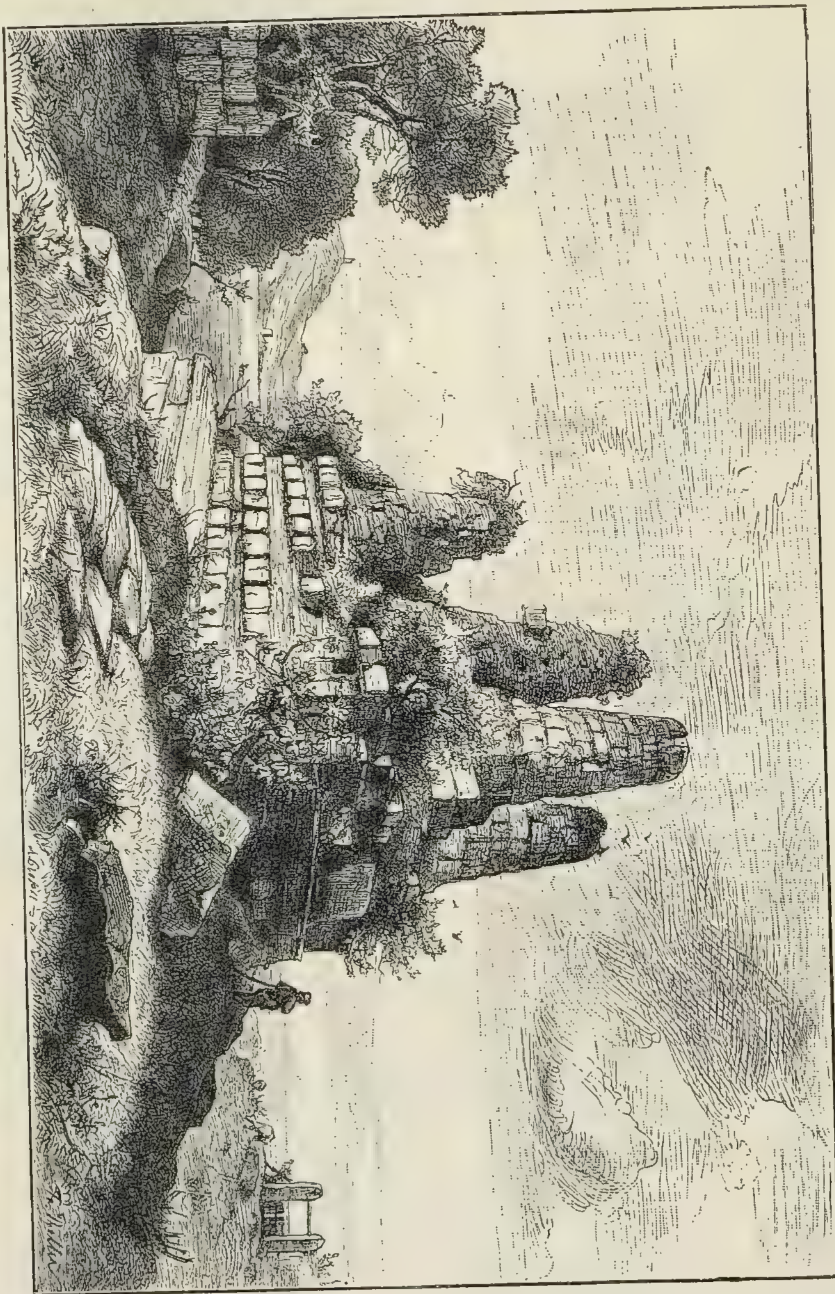


Рис. 326. Гробница Горацiевъ и Куріацiевъ.

вошли въ употребленіе овальные щиты, очень легкіе—всего одного фута въ діаметрѣ—кожаные, съ металлической накладкой; на исподней сторонѣ щита всегда было вырѣзано имя солдата. Что касается шлема, то опять-таки бронзовые, снабженные иногда забраломъ, они часто приближаются по формѣ къ восточнымъ образцамъ; сначала

Рис. 327. Саркофагъ Сципіона въ Ватиканѣ.

римляне употребляли шапки изъ кожи и мѣха, которыя удержались до послѣдняго времени въ нѣкоторыхъ отрядахъ. Въ IV вѣкѣ до Р. Хр. вошли въ употребленіе стальные шлемы и гребни съ раскрашенными перьями или конскими волосами. У императора Адріана были всадники, носившіе желѣзные вызолоченные шлемы съ забраломъ и огромною красною гривой.

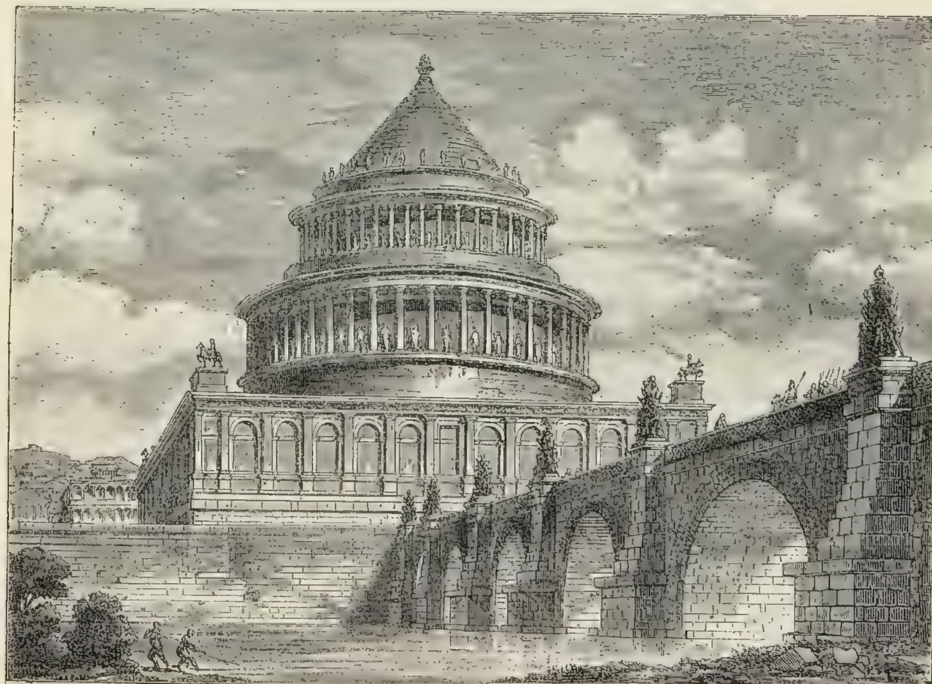


Рис. 328. Мавзолей Адріана въ первоначальномъ видѣ, теперь — замокъ Ангела.

Чеканныя кирасы превосходной греческой работы, вѣроятно, перешли и къ римлянамъ. Первобытный панцырь былъ у нихъ кожаный, покрытый металлическими пластинками. Чешуйчатыя кольчуги и кирасы были принадлежностью высшихъ чиновъ или отборныхъ отрядовъ, хотя командующіе частями имѣли право вооружаться, сообразуясь со своимъ вкусомъ и средствами. Мечи были или галльскіе, съ тупымъ концомъ, или испанскіе—короткіе, съ двумя лезвіями. Мечъ иногда подвѣшивался такъ высоко, что рукоять его доходила до плеча, и носился въ эпоху цезарей на пра-

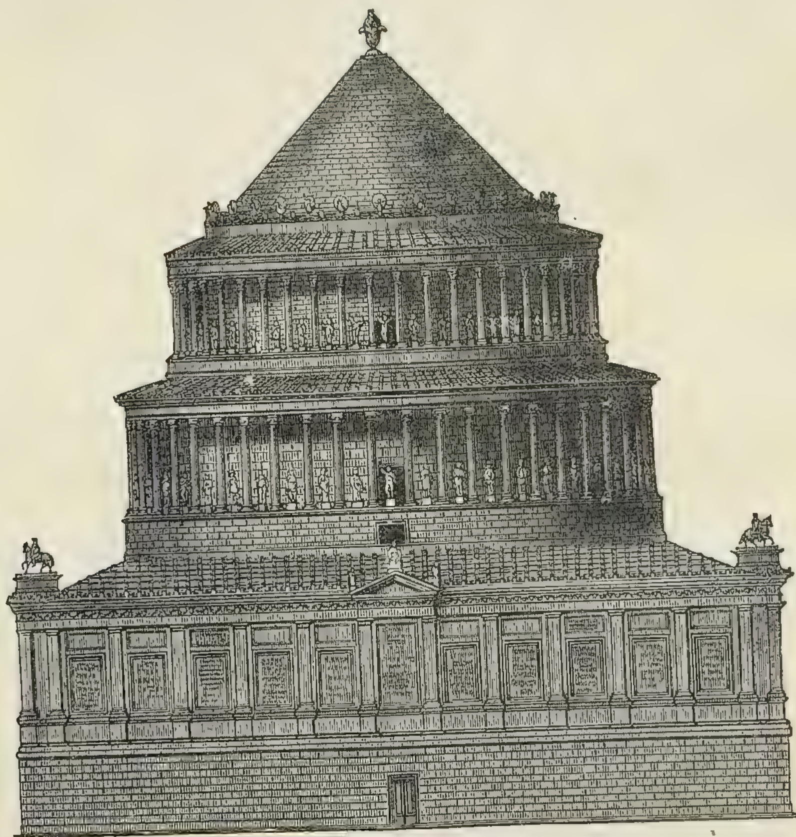


Рис. 329. Мавзолей Адріана. Реставрація фасада.

вомъ, а не на лѣвомъ боку. Лукъ и стрѣлы чисто-римскими отрядами не употреблялись и составляли принадлежность азіатскихъ частей войскъ; зато праща, устроенная изъ простой ременной петли, пользовалась такимъ успѣхомъ, что при Траянѣ былъ образованъ цѣлый корпусъ пращниковъ. Знаменъ въ древнѣйшее время римляне не носили, и полевые значки состояли изъ клока сѣна, наверченнаго на высокую палку. Марій ввелъ въ войска изображеніе орла, который сталъ съ этихъ поръ называться signum legionis. Кромѣ того, всякая когорта имѣла еще свой значокъ

Наиболѣе древнимъ сооруженіемъ Рима слѣдуетъ считать Албанскій акведукъ, который до нашихъ дней сохранился настолько, что можетъ удовлетворять своему

назначенію. На протяженіи 6.000 футовъ онъ высѣченъ изъ лавы для провода воды изъ горъ и служитъ доказательствомъ того, что римляне не останавливались ни передъ какими препятствіями и легко справлялись съ очень трудными техническими задачами. Типами древнихъ построекъ другого рода могутъ быть тѣ каменныя стѣны, которыя возводились римлянами на сѣверѣ государства и въ восточной Швейцаріи для огражденія отъ враждебныхъ народовъ. Можно съ любопытствомъ прослѣдить по этимъ стѣнамъ, относящимся къ разнымъ временамъ, постепенный ходъ развитія

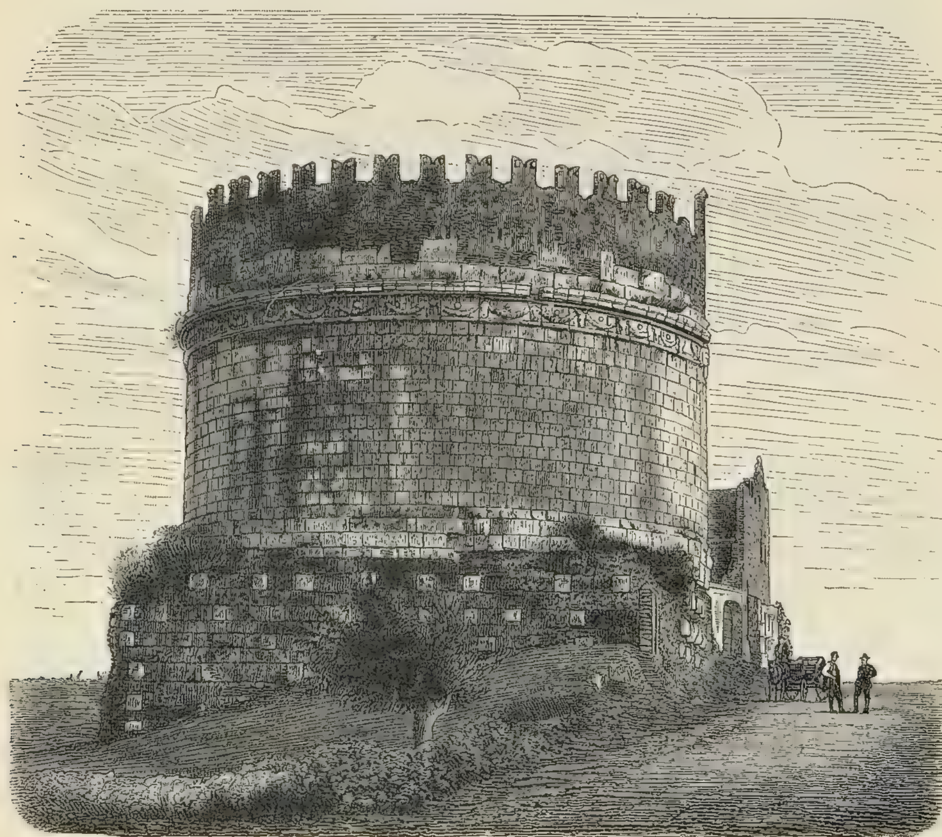


Рис. 330. Надгробный памятникъ Метелла на Via Appia.

каменной кладки. Первичныя постройки циклопическаго характера представляютъ безпорядочное нагроможденіе каменныхъ глыбъ съ воротами, образованными наклонно поставленными каменными столбами, съ поперечнымъ брусомъ поверхъ нихъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ мы встрѣчаемъ тотъ же способъ кладки, что̀ и въ Греціи, въ Тезауросѣ Атридовъ (см. выше), т. е. каждый верхній камень выступаетъ надъ нижнимъ, образуя своими выступами арку. Но потомъ острые углы камней стали срѣзать и наконецъ дошли до употребленія клинообразныхъ камней; арка явилась самостоятельнымъ дѣтищемъ италійскихъ народовъ, и такъ-называемая cloaca maxima, построенная Тарквиніями, покрыта сводами, сооруженными уже по всѣмъ правиламъ искусства. Мы не можемъ назвать сооруженія эти произведеніями художественными, но римляне были слишкомъ большими практиками, чтобы заниматься тщательной

отдѣлкой построекъ, долженствующихъ служить необходимымъ нуждамъ города. Не слѣдуетъ забывать, что, въ первоначальномъ періодѣ, даже богослужебныя зданія у нихъ носили характеръ обыкновенныхъ деревянныхъ построекъ. Постройки чисто-архитектурнаго характера явились послѣ завоеванія Греціи, во II вѣкѣ до Р. Хр.

Рис. 331. Статуя Августа въ Ватиканскомъ музеѣ.

Всѣ постройки до II столѣтія отличаются только своею колоссальностью и практическимъ смысломъ. Заимствовавъ изъ Греціи строительныя формы, римляне, не стѣсняясь, стали возводить зданія по греческимъ образцамъ, а за ними и частныя лица переняли греческій характеръ украшенія комнатъ. При Августѣ Римъ наполнился множествомъ превосходныхъ построекъ изъ гиметскаго мрамора, и этотъ императоръ могъ смѣло сказать, умирая: „я получилъ городъ кирпичнымъ, оставляю его мрамор-

нымъ". Неронъ, поглощенный строительными замыслами, поджигалъ Римъ для возведенія своего „золотого дома". При Веспасіанѣ и Титѣ было построено одно изъ грандіознѣйшихъ сооруженій въ мірѣ — Колизей, о которомъ говорилось выше.

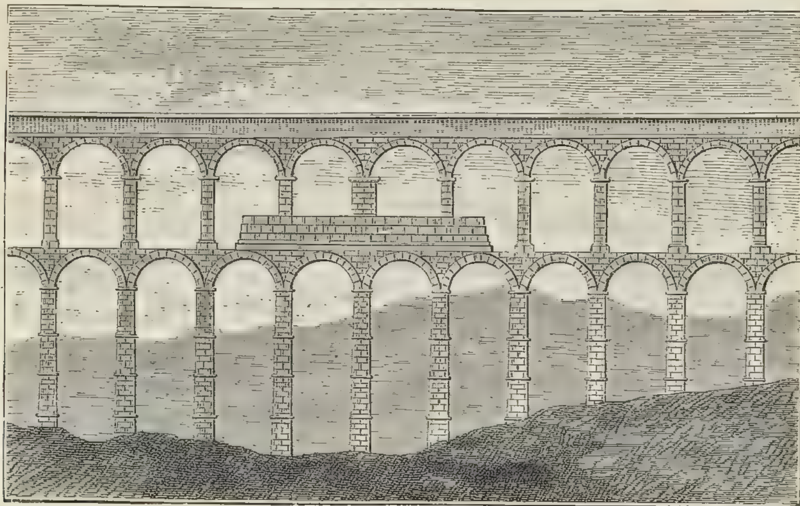


Рис. 332. Акведукъ въ Сеговіи.

Огромная масса каждаго римскаго зданія заставляла архитектора заботиться по преимуществу объ его устойчивости, пренебрегая всѣмъ прочимъ. Стремленіе къ изящной декораціи выразилось въ вычурной римской капители, и полный расцвѣтъ римской стройки особенно ярко обрисовался при Траянѣ. Позднѣе, императоръ Адріанъ, предполагая въ себѣ архитектурныя способности, сталъ возводить множе-

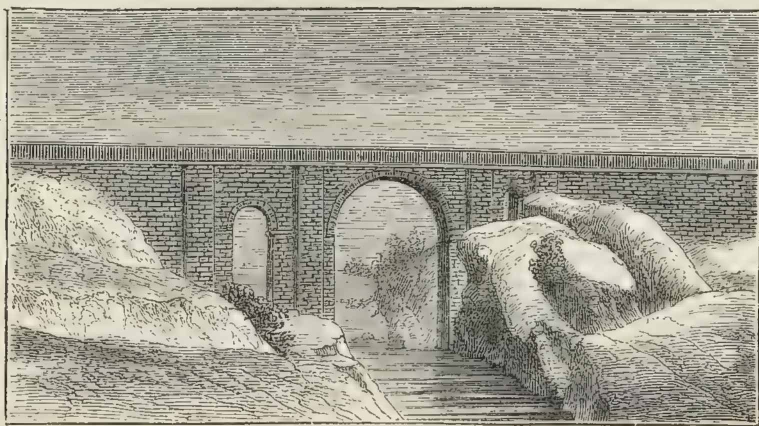


Рис. 333. Акведукъ, переброшенный черезъ рѣку.

ство зданій, въ которыхъ цѣнность матеріала и обиліе орнаментовъ замѣняли истинный вкусъ и пониманіе. Этрурія, откуда римляне занесли типъ для своихъ храмовъ, взяла за образецъ простыя греческія святилища дорическаго стиля, укра-

снвъ нхъ кое-какими прибавками, если и не обезобразившими храмы, то все же значительно нарушившими чистоту ихъ стиля. Не имѣя передъ собою наглядныхъ памятниковъ архитектуры этой эпохи, мы можемъ тѣмъ не менѣе составить себѣ ясное понятіе объ орнаментистикѣ тогдашнихъ зданій по саркофагамъ, представляющимъ точную копію римскаго архитрава съ украшеніями дорическаго и іоническаго характера. Заимствуя отъ грековъ формы стройки, практическій духъ римлянъ не

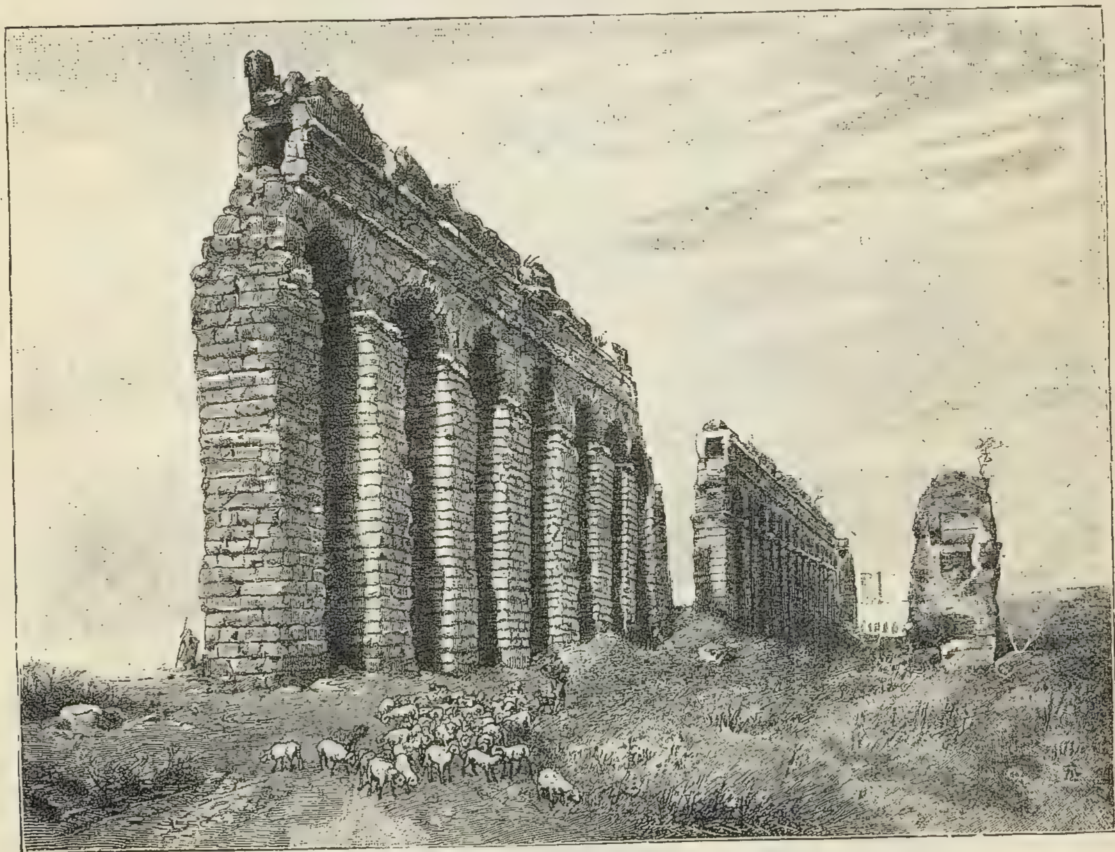


Рис. 334. Остатки римскаго водопровода (акведука) въ Кампаньѣ.
По фотографіи съ натуры.

могъ проникнуть во внутренній смыслъ греческаго зодчества. Истинное пониманіе искусства было чуждо древнему Риму.

Грандіозное міровладычество послѣднихъ вѣковъ передъ Р. Хр. породило грандіозныя сооруженія самой смѣлой технической отдѣлки, которыя воздвигались на нѣсколько дней въ видѣ необычайныхъ сюрпризовъ. Постройки этой эпохи, воздвигнутыя съ основательною неторопливостью, какъ, напримѣръ, базилика Эмилія, остались на удивленіе послѣдующимъ вѣкамъ. Римскій храмъ Фортуны и храмъ Весты въ Тиволи,—совершенно круглые, въ коринѳскомъ стилѣ, отличающіеся смѣлой обдѣлкой капителей,—напоминаютъ въ нѣсколько грубоватой формѣ полный расцвѣтъ греческаго зодчества.

Изъ уцѣлѣвшихъ памятниковъ архитектуры въ правленіе кесарей можно указать на Пантеонъ (храмъ всѣхъ святыхъ) — колоссальное зданіе съ круглымъ

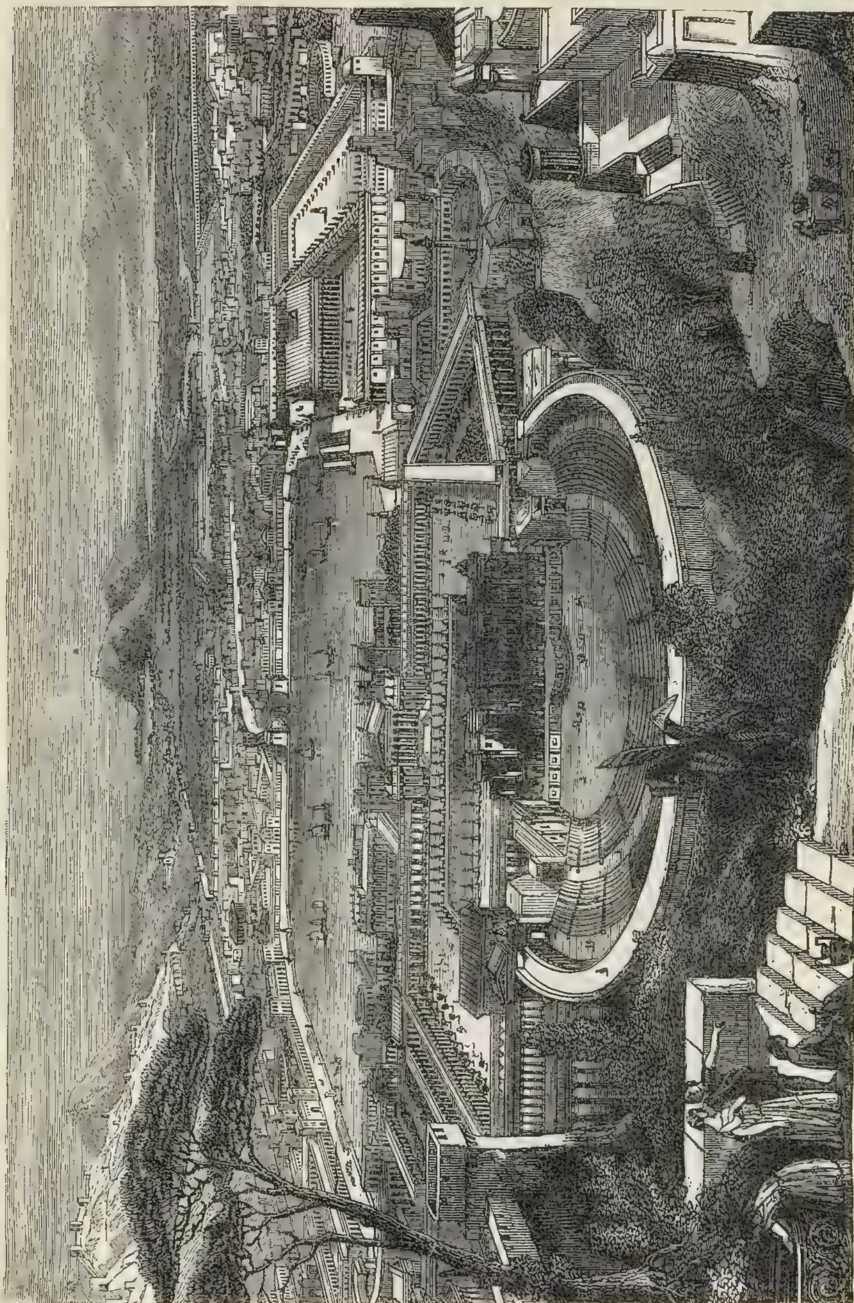


Рис. 335. Приблизительная реставрація античнаго города.
Видъ Эфеса. Посрединѣ — огромный театръ. Направо — храмъ Діаны Эфесской изъ мрамора, кедра и золота.

куполомъ и прекраснымъ портикомъ. Впрочемъ, говорятъ, зданіе это было обращено въ храмъ впослѣдствіи, а архитекторы предназначали его первоначально для бани. Внутренность Пантеона производитъ впечатлѣніе спокойнаго мирнаго величія коринескихъ формъ самой строгой отдѣлки. Не менѣе блистателенъ храмъ

Марса-мстителя (Mars-ultor), вмѣстѣ съ окружавшимъ его форумомъ Августа, представлявшій одно изъ чудесъ Рима.

Отъ этой же эпохи есть дошедшіе до насъ такъ-называемые могильные памятники, имѣющіе видъ цилиндрической башни, поставленной на четыреугольное основаніе; верхъ башни конусообразный: таковъ памятникъ Августа и памятникъ Цецилія Метелла (см. рис. 330). Иногда римляне подражали въ мотивахъ надгробныхъ памятниковъ египетской пирамидѣ, конечно, въ меньшихъ размѣрахъ. Но самой характерной постройкой Рима надо безспорно считать громадное зданіе Колизея, въ которомъ была трактована эллинская колоннада, совершенно вошедшая въ условія массивной архитектуры, нѣсколько преобразованная, но сообщающая замѣчательное единство огромному зданію. Колизей имѣлъ 615 фут. длины и 514 ширины; его наружная стѣна, вышиною въ 153 фута, состояла изъ 4-хъ ярусовъ: самый нижній—

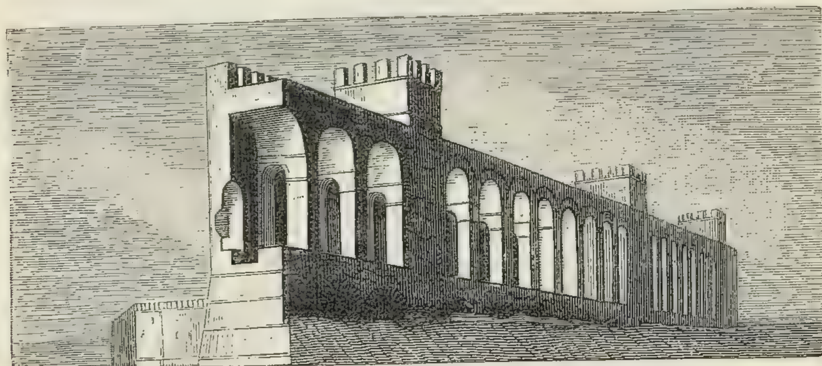


Рис. 336. Городская стѣна.

представлялъ рядъ арокъ тосканскаго ордера, второй ярусъ—рядъ арокъ іоническихъ, третій—коринеских, а верхній, четвертый—напоминалъ аттикъ, расчлененный полуколоннами коринескаго ордера. Всего въ этомъ Колизеѣ могло помѣститься 90.000 человѣкъ.

Титъ, окончившій постройку Колизея, создалъ другой блестящій памятникъ — тріумфальную арку, въ память покоренія имъ Іерусалима; она отличается могучей декоративной отдѣлкой съ яснымъ соблюденіемъ эффекта массъ и съ превосходной выработкой сложно-римской капители (см. рис. 337).

Траянъ замыслилъ между Капитоліемъ и Квириналомъ обширное сооруженіе, при возведеніи котораго было обращено строгое вниманіе на взаимныя дѣйствія массъ и на строго-обусловленное сочетаніе эффектовъ. На форумѣ была возведена тріумфальная арка съ чудесными пристройками съ обѣихъ сторонъ; возлѣ нея базилика Ульпія, съ бронзовой покрышкой, и у самой базилики колоннадный дворъ съ колоссальной Траяновой колонной (см. рис. 338 и 339); послѣдняя уцѣлѣла до нашего времени и все стоитъ на прежнемъ мѣстѣ; по стержню ея вьется до верху винтомъ широкій барельефъ; по всѣмъ вѣроятіямъ, среди окружающихъ зданій она производила впечатлѣніе грандіозное; теперь же ея одинокость лишила ее всякаго эффекта. Ловкій подборъ архитектоническихъ построекъ Траяна создалъ арку Кон-

стантина; съ свободно выступившими колоннами, барельефами и медальонами, она могла показаться блестящею рѣзною вещью и уже не отличалась простотою гладкихъ пространствъ (см. рис. 340).

Рис. 337. Арка Тита въ Римѣ.

Дилетантизмъ императора Адріана, о которомъ уже было замѣчено выше, отличался довольно неумѣренной фантазіей. Имъ былъ построенъ по собственному плану храмъ Венеры и Ромы. Великолѣпіемъ и грандіозностью онъ превзошелъ всѣ существовавшіе до него храмы; это было собственно два храма— отдѣльныхъ, соприкасавшихся другъ съ другомъ со стороны алтарей; каждый храмъ имѣлъ свою отдѣльную целлу и входный портикъ. Ниши алтаря представляли полукупольный сводъ, подъ которымъ стояли статуи богинь. Все зданіе помѣщалось на высокомъ основаніи со ступенями и было обнесено общей стѣной и общей колоннадой въ 500 ф. длины и 300 ширины.

Рис. 338. Разрѣзъ колонны Траяна.

Въ III вѣкѣ, въ періодъ завоеваній Септимія Севера, подъемъ духа въ государствѣ выражается и грандіозными сооруженіями. Подъ его владычествомъ обстраивался не только Римъ, но и провинціи. Въ западной Африкѣ, на родинѣ Септимія Севера, многочисленные остатки памятниковъ свидѣтельствуютъ и о процвѣтаніи этого края и о вкусахъ данной эпохи. Въ Малой Азіи, куда вмѣстѣ съ владычествомъ Рима была занесена и римская архитектура, восточный стиль вступилъ въ столкновеніе съ римскимъ. Особенно ярко развернулся полуазіатскій, полуантичный характеръ этихъ построекъ въ Пальмирѣ, гдѣ громадные колоннады, храмы, башни и дворцы производятъ эффектъ чисто-фантастическій, ошеломляющій. Въ общемъ, декорація арокъ, со столбами и сводами, сплошь покрытыми орнаментомъ, чрезвычайно оригинальна. На рис. 347 мы видимъ ворота Баальбекскаго храма въ Сиріи, эпохи Антонія Пія: смѣсь формъ римскихъ съ восточными здѣсь проступаетъ особенно наглядно.

Выше было обращено вниманіе на колоссальные надгробные памятники, расположенные въ окрестностяхъ Рима; постройка ихъ мотивируется той степенью уваженія, которую проявляли римляне къ мертвымъ; народы Италіи съ давнихъ поръ

Рис. 339. Колонна Траяна на Римскомъ форумѣ.

называли гробницы templa, т.-е. храмами. Въ доисторическое время и въ Италіи и въ Греціи умершихъ хоронили въ собственномъ домѣ, въ атріумѣ, и потомъ, когда обычай этотъ былъ оставленъ, изображеніе покойнаго въ видѣ маски все же оставалось у домашняго очага атріума *). Удаляя изъ дома мертвое тѣло, обыкновенно

*) Въ Египтѣ, какъ извѣстно, оставалась дома мумія умершаго.

сообщали гробу форму жилого помѣщенія, совмѣщая такимъ образомъ традиціи старины съ нововведеніемъ *). И у грековъ и у римлянъ считалось большимъ несчастьемъ, если тѣло почему-либо бывало лишено погребенія. Погребали всякій найденный трупъ, или, если погребеніе нельзя было совершить, то соблюдали символическій обрядъ, осыпая его трижды землею. Этрусскія примитивныя могилы представляютъ обычныя конусообразныя насыпи или курганы, какихъ весьма много и

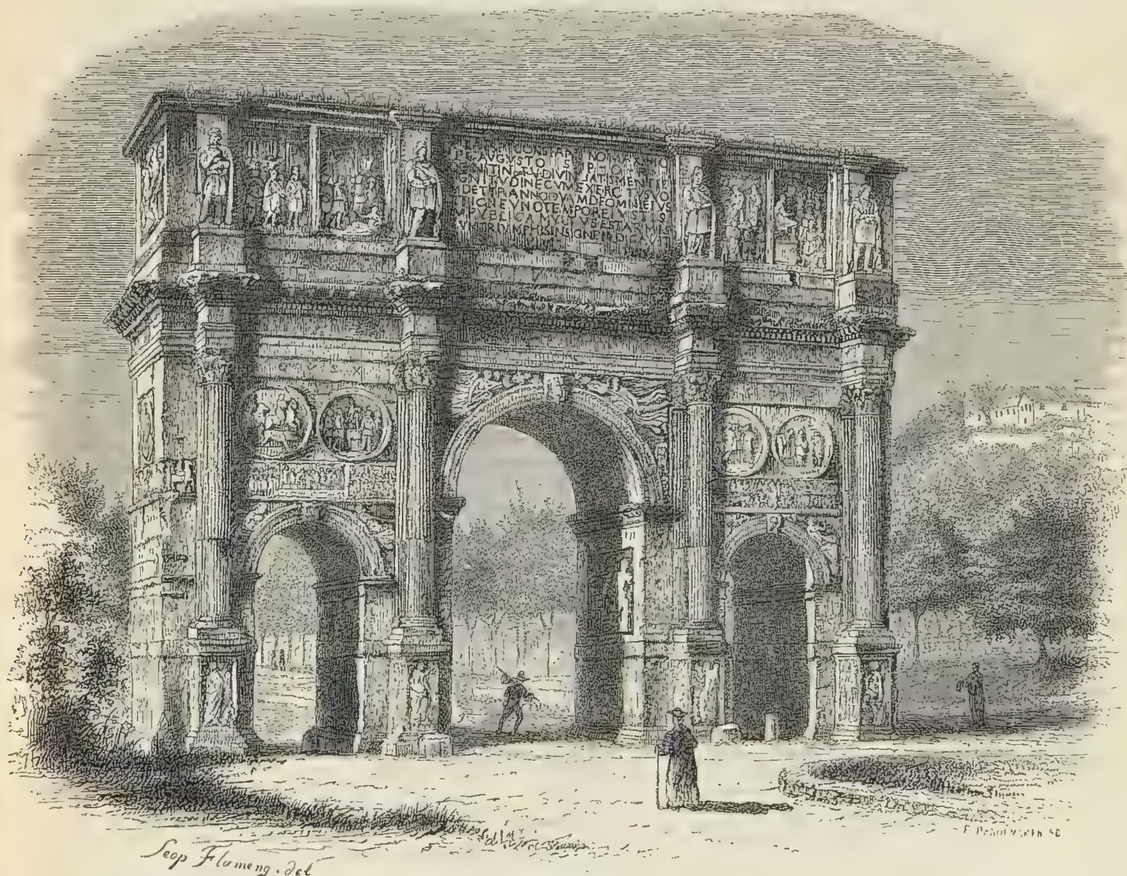


Рис. 340. Арка Константина въ Римѣ.

у насъ на югѣ Россіи. Архитектурная отдѣлка нѣкоторыхъ изъ нихъ весьма интересна и имѣла въ свое время величественный видъ. На вершинѣ конуса такой надгробной постройки поднимаются иногда башни, которыя могли служить осью кургана. Плиній описываетъ гробницу Порсенны такъ: „Порсенна погребенъ близъ Клузіума, и на его могилѣ воздвигнутъ монументъ въ 50 футовъ вышины и въ 300 фут. ширины и длины. Его внутренность переполнена такой массою ходовъ, что, не взявши клубка нитокъ, можно никогда не выбраться изъ этого лабиринта. Надъ этой четыреугольной постройкой возвышается пять пирамидъ: одна по серединѣ и четыре по

*) Сравните малороссійское «домовина» и великорусское *домъ*—въ смыслѣ гроба.

угламъ, каждая въ 150 фут. вышины и въ 75 фут. при основаніи; сверху на нихъ наложенъ мѣдный кругъ съ бронзовымъ колпакомъ, отъ котораго опускаются на цѣпяхъ колокола, и звонъ ихъ слышенъ издалека. На кругу помѣщаются еще четыре пирамиды въ 100 фут. вышины, на нихъ лежитъ новая площадь, а на ней поставлено еще пять пирамидъ, чуть ли не равныхъ по вышинѣ всему остальному зданію". Почти подобную же описанной гробницѣ форму имѣлъ извѣстный монументъ, называемый гробницей Горацієвъ и Куріацієвъ (см. рис. 326). Другого рода гробницы высѣкались въ скалахъ; онѣ имѣли видъ четыреугольныхъ помѣщеній, сообща-

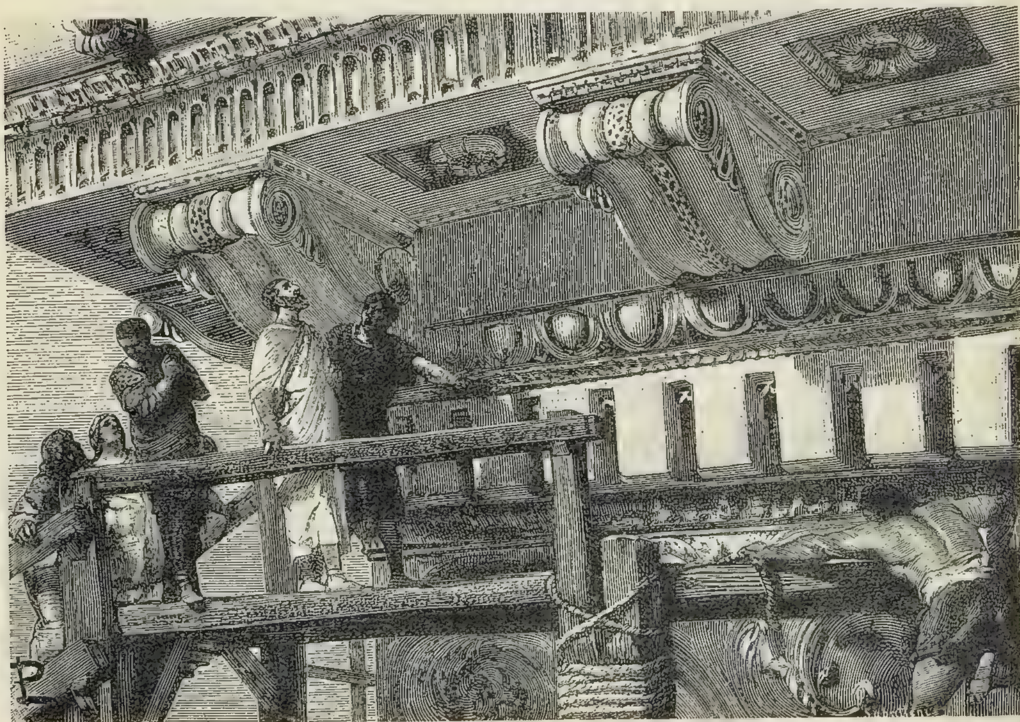


Рис. 341. Адріанъ осматриваетъ строящійся храмъ Венеры.

вшихся между собою лѣстницей; фасады такихъ гробницъ имѣютъ египетскій характеръ: суживаются кверху и вѣнчаются массивно-расчлененнымъ фризомъ весьма сильнаго профиля. По серединѣ стѣны всегда устраивается ложная дверь, тоже суживающаяся кверху, обрамленная узкимъ валикомъ карниза. Иногда этрусскій характеръ обработки сливается съ греческимъ, и въ отдѣлкѣ порою играютъ роль даже коринѳскія колонны. Въ позднѣйшее время характеръ этихъ высѣченныхъ гробницъ нѣсколько измѣнился и получилъ видъ гротовъ безъ всякой наружной отдѣлки; но внутри, въ просторныхъ комнатахъ помѣщенія, стѣны и потолокъ обработаны были довольно тщательно, на манеръ деревянныхъ, съ брусьями, стропилами и балками. Стѣны покрыты живописью, представляющею погребальныя процессіи и разные эпизоды изъ жизни покойнаго. Въ иныхъ пещерныхъ гробницахъ устроены ниши, назначенныя безспорно для помѣщенія урнъ; эти колумбаріи иные почитаютъ римскими,

нные этрусскими усыпальницами; иногда урну не ставили въ колумбарій, а закапывали въ землю и надъ нею воздвигали памятникъ, имѣвшій форму небольшого четыреугольнаго столба съ капителью или конуса на высокомъ цоколѣ.

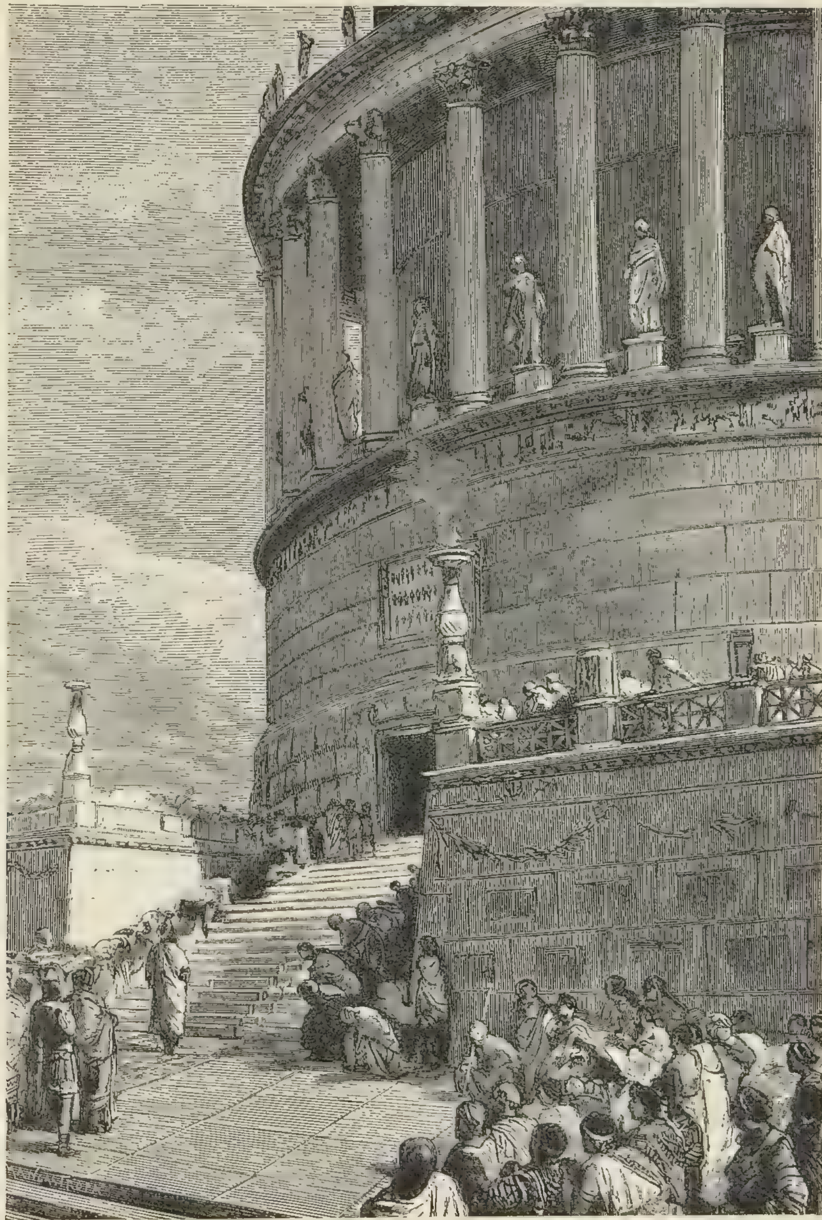


Рис. 342. Открытіе мавзолея Адріана.

Законъ 12-ти таблицъ воспретилъ и хоронить и сжигать трупы внутри города; постановленіе это соблюдалось ненарушимо, и въ видѣ исключенія въ самомъ городѣ хоронили только императоровъ, тріумфаторовъ и весталокъ. Римляне заботились о

томъ, чтобы надмогильные монументы были у всѣхъ на глазахъ, и потому хлопотали о пріобрѣтеніи мѣста для дорогой могилы неподалеку отъ городской заставы, у самой дороги. Поэтому предмѣстье каждаго римскаго города представлялось цѣлой улицей великолѣпныхъ памятниковъ, прекрасный образецъ которыхъ мы можемъ видѣть въ развалинахъ Помпеи. Яркимъ контрастомъ этимъ пышнымъ мавзолеямъ были кладбища бѣдняковъ, гдѣ ихъ не только гуртомъ сожигали или хоронили, но и просто оставляли гнить безъ погребенія. Гробницы Помпеи помѣщались по обѣ стороны дороги за Геркуланскими воротами и представляли собою то четыреугольныя колонки, о которыхъ мы говорили, то стоймя воздвигнутыя тумбы, то маленькіе

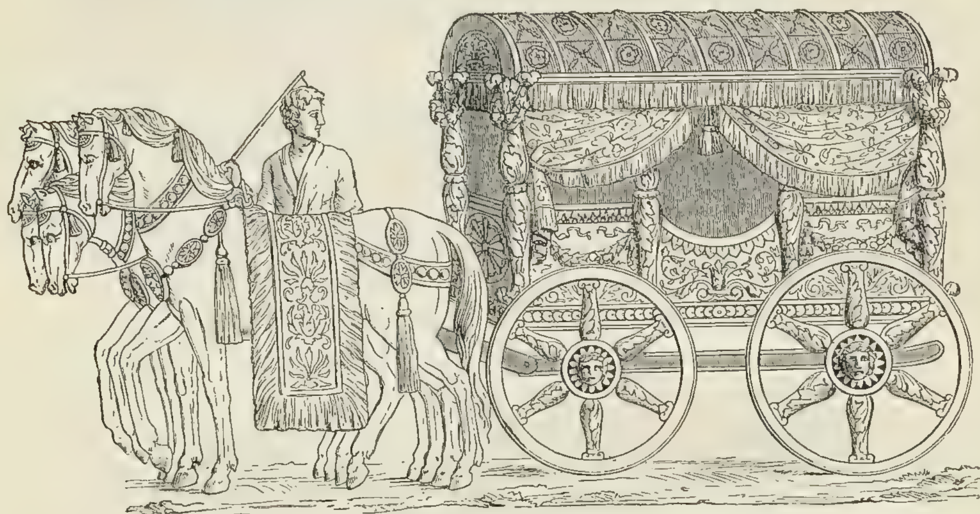


Рис. 343. Римская повозка.

алтари. Семейныя гробницы имѣли видъ храмовъ, полукруглыхъ нишъ съ фронтонами и барельефами на нихъ; внутри иныхъ, кромѣ живописи по стѣнамъ, имѣлись скульптурныя произведенія искусства и каменные жертвенники. Если кладбище Помпеи было настолько великолѣпно, каково же должно было быть богатство кладбища въ римскомъ предмѣстьѣ: вѣдь не могъ же маленькій провинціальный городокъ тягаться съ міровою столицею! Тѣ остатки, что̀ дошли до насъ, даютъ намъ прямое подтвержденіе этого; форма гробницъ на кладбищахъ Рима чрезвычайно разнообразна: тутъ есть даже египетскія пирамиды, обложенныя снаружи мраморомъ и украшенныя металлическими колоннами, а внутри разукрашенныя стѣнописью. Римскіе императоры, конечно, превосходили всѣхъ въ роскоши своихъ мавзолеевъ. Мавзолей Августа, поставленный на Марсовомъ полѣ, занималъ площадь въ 225 ф. въ поперечникѣ, на которой помѣщались одна на другой три концентрическихъ стѣны, соединенныя террасами; все это было сплошь засажено деревьями, съ бронзовою статуею императора наверху. Не менѣе громадный мавзолей Адріана былъ поставленъ на правомъ берегу Тибра и дошелъ въ своей нижней части до нашихъ дней подъ именемъ крѣпости Св. Ангела (см. рис. 328 и 329). Памятникъ этотъ былъ облицованъ мраморомъ, покрытъ скульптурой и вѣнчался наверху квадригой, т. е. четырехконной колесницей императора.

Когда распространился обычай погребать тѣла, а не сожигать,—урны замѣнились саркофагами, огромные памятники сдѣлались ненужною роскошью, и подземныя

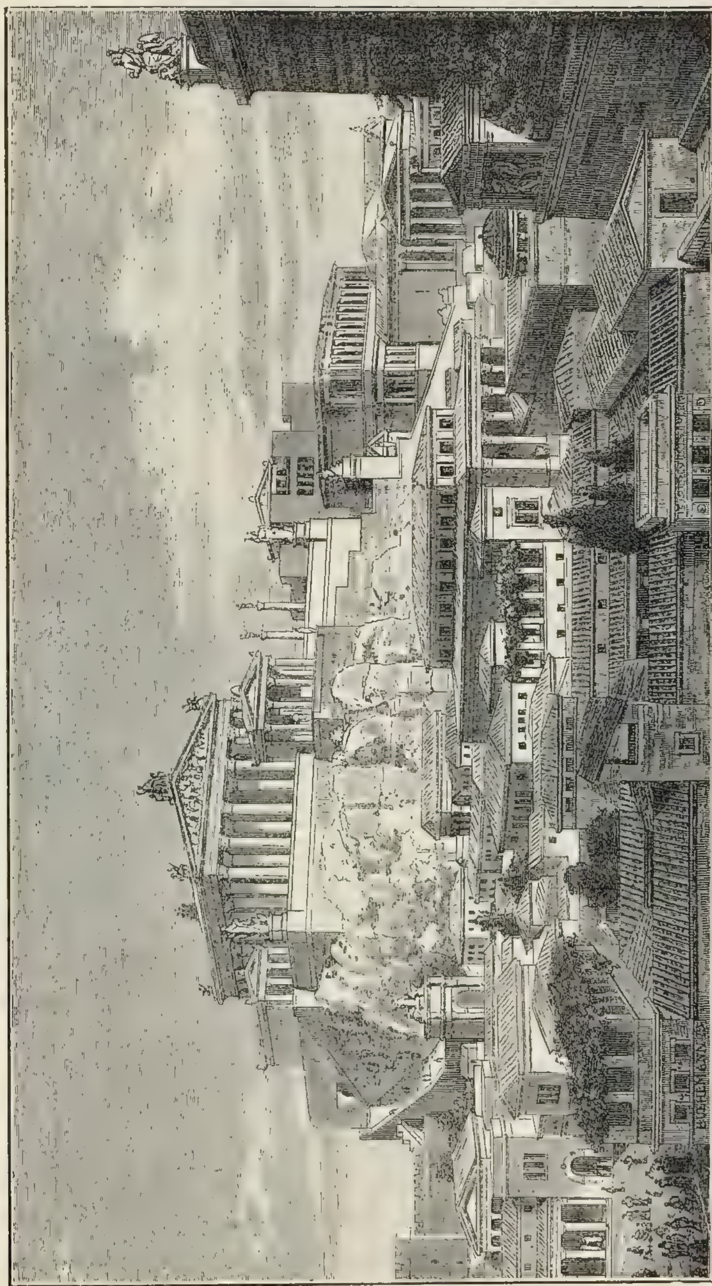


Рис. 344. Капитолій въ Римѣ. Реставрація.

катакомбы, раскинувшіяся подъ Римомъ и другими италійскими городами, были отличнымъ мѣстомъ для храненія этихъ саркофаговъ.

Римляне воздвигали колоссальныя каменныя постройки водопроводовъ еще ранѣе общественныхъ зданій. Аппій Клавдій, проведя знаменитый водопроводъ, построилъ и первую искусственную дорогу (въ концѣ IV столѣтія до Р. X.). Остатки этой знаменитой Via Appia (Аппіевой дороги) уцѣлѣли и до сихъ поръ. Хотя она была первой римской дорогой и служила образцомъ для всѣхъ подобныхъ сооруженій впослѣдствіи, но, какъ это часто бываетъ, превосходила ихъ по тщательности техники. Она шла на пространствѣ 28 миль ровнымъ каменнымъ помостомъ, съ полотномъ въ 28 ф. ширины, выложеннымъ каменной мостовою, покатою къ бокамъ,

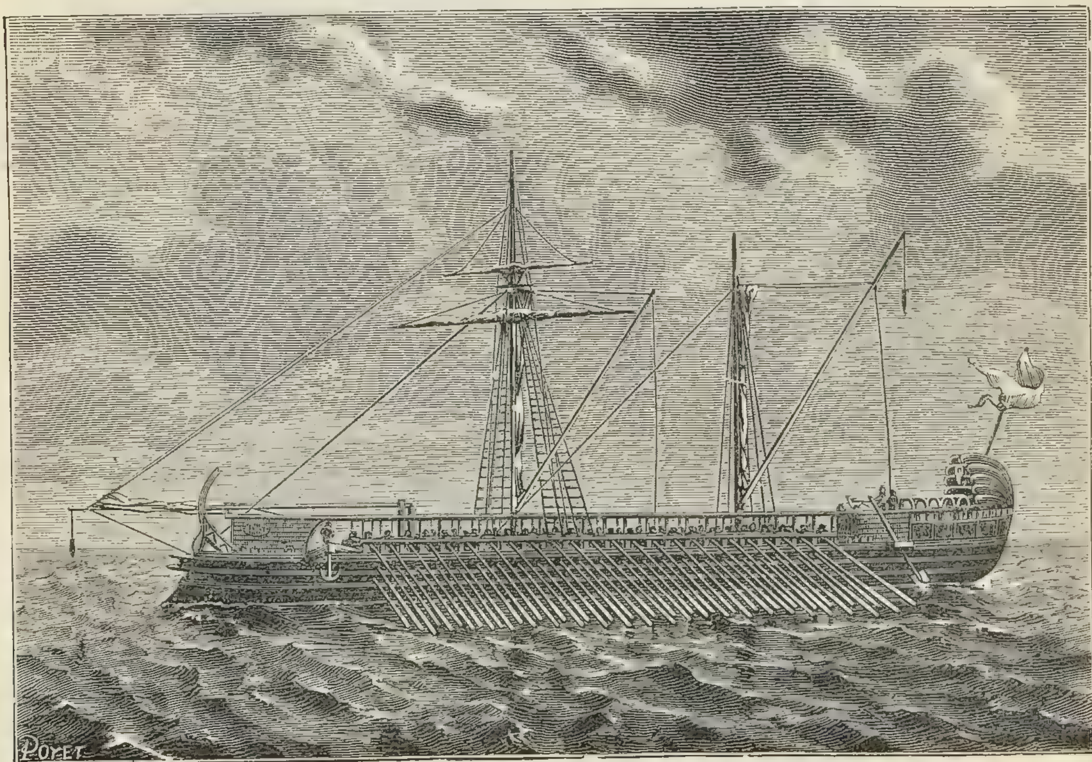


Рис. 345. Обычный типъ римской триремы.

съ каменнымъ парапетомъ по сторонамъ и милевыми столбами. Всѣхъ большихъ мощеныхъ дорогъ насчитывалось впослѣдствіи въ Римѣ двадцать восемь.

Эти грандіозныя инженерныя сооруженія развили необходимость стройки каменныхъ мостовъ. Первый изъ нихъ былъ построенъ въ началѣ II-го столѣтія до Р. X., а къ концу имперіи въ Римѣ было уже девять каменныхъ мостовъ; нѣкоторые изъ нихъ были крытые. Сооруженія эти, чисто-практическаго характера, носятъ тѣмъ не менѣе на себѣ отпечатокъ художественности. Въ провинціяхъ смѣлость такихъ сооруженій заслуживаетъ удивленія: никакія препятствія не останавливали твердой увѣренности инженеровъ въ своей мощи и умѣньи. Черезъ глубокіе овраги и пропасти, которыми изобилуетъ Сѣверная Италія, они перебрасывали свои арки на несокрушимыхъ устояхъ, которые смѣло противостоятъ вѣкамъ. Въ Испаніи, въ Алькантарѣ, сохранился выстроенный еще при Траянѣ мостъ съ воротами по кон-

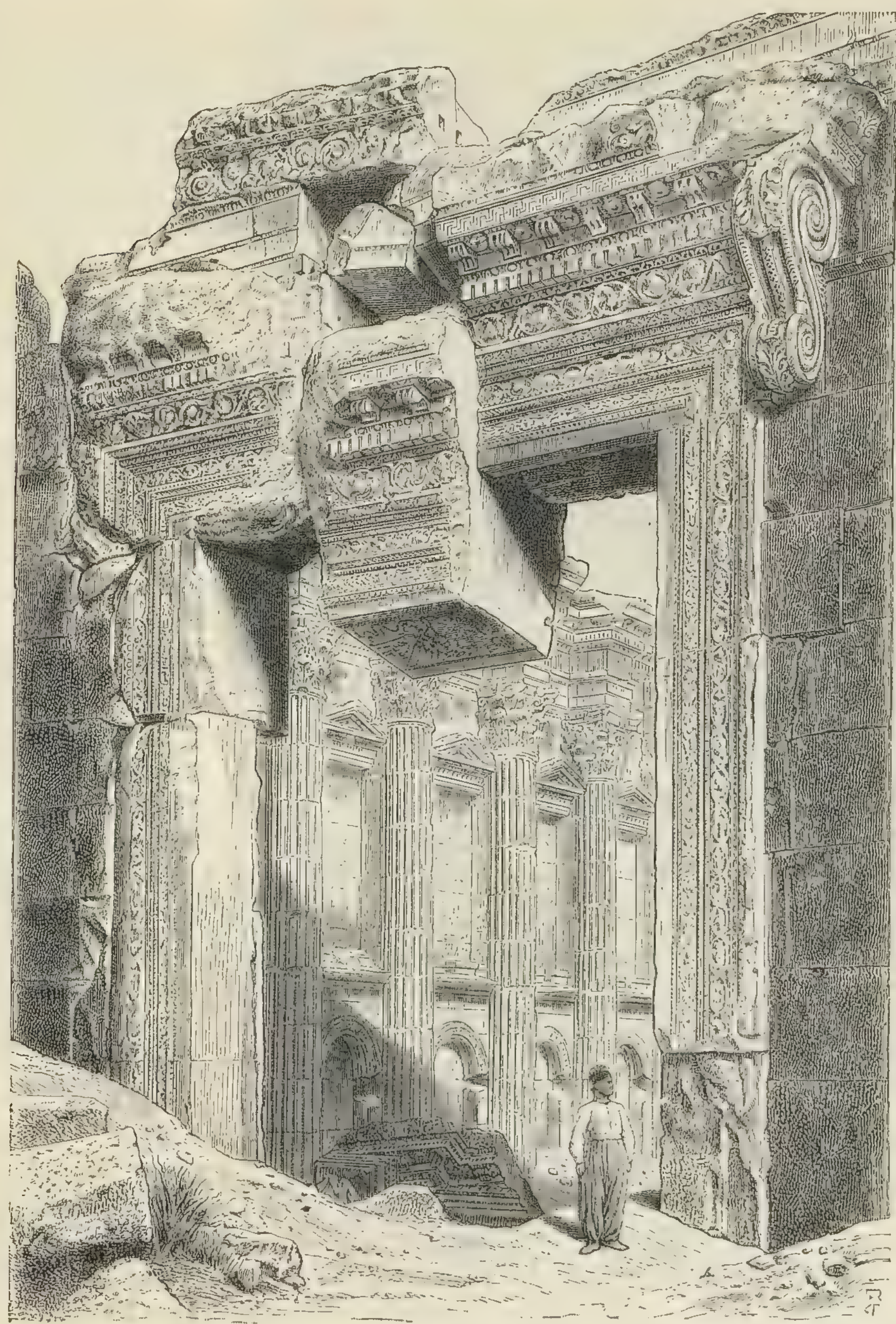


Рис. 346. Храмъ Юпитера въ Геліополисѣ (Баальбекъ). Смѣсь восточныхъ и античныхъ формъ.

цамъ и на серединѣ, всего длиною въ 670 фут. Не менѣе замѣчательные римскіе мосты встрѣчаются въ Южной Франціи и даже въ Аравіи.

Замѣчательны работы римлянъ по осушенію Понтійскихъ болотъ, предпринятыя во II-мъ столѣтіи до Р. Х.; но попытка эта не дала полныхъ результатовъ

Рис. 347. Маркъ Аврелій, милующій маркоманнскихъ вождей. Рельефъ съ арки Аврелія.

и во многихъ мѣстахъ не увѣнчивалась успѣхомъ. При Августѣ число водопроводовъ въ Римѣ увеличилось: тамъ были—aqua Marcia, aqua Julia, aqua Augustia, aqua Virgo, aqua Claudia и т. д. Водопроводъ aqua Marcia обошелся государству въ 9 милл. руб. и шелъ на протяженіи 11-ти миль, изъ которыхъ $1^1/_2$ мили онъ тянулся надъ арочной постройкой. До насъ дошли развалины нѣкоторыхъ изъ этихъ акведуковъ, по которымъ мы можемъ судить, до какой степени прочно они строились и какъ были грандіозны; порою, какъ извѣстно, водопроводы служили мостами на военныхъ дорогахъ, а мосты военныхъ дорогъ, въ случаѣ надобности, замѣняли водопроводныя аркады. Вода, приносимая акведуками, изливалась въ резервуары, хитро обдѣланные снаружи статуями и колоннами, плотно выложенные внутри камнемъ; отсюда по трубамъ вода разливалась по околотку. Обиліе воды въ Римѣ достойно замѣчанія; Агриппа устроилъ около 700 водоемовъ (изъ нихъ 105 фонтановъ), украшенныхъ 400 мраморныхъ колоннъ и 300 статуй.

Мореплаваніе въ странѣ, окруженной со всѣхъ сторонъ морями, конечно, должно было развиться уже очень рано. Сосѣди-греки, давнымъ-давно искусившіеся въ мореходствѣ, оказались и въ этомъ случаѣ учителями римлянъ. Этрусскія суда строились по образцу греческихъ и азіатскихъ 50-ти-весельныхъ судовъ; они были

такія же крутобокія и неуклюжія, съ широкими реями. Возрастающее могущество Карѳагена заставило римлянъ задуматься о пріобрѣтеніи флота, тѣмъ болѣе, что этруски утратили уже свое владычество на морѣ, и Карѳагенъ успѣлъ около этого времени захватить всю торговлю въ свои руки. Пришлось заимствовать отъ своихъ греко-италійскихъ союзниковъ суда; эти корабли и послужили образцомъ древнѣйшихъ морскихъ судовъ. Выброшенный бурей на берегъ карѳагенскій корабль далъ новый типъ судна, и при императорахъ римскій флотъ уже былъ настолько силенъ и многочисленъ, что каждая гавань имѣла свою флотилію.

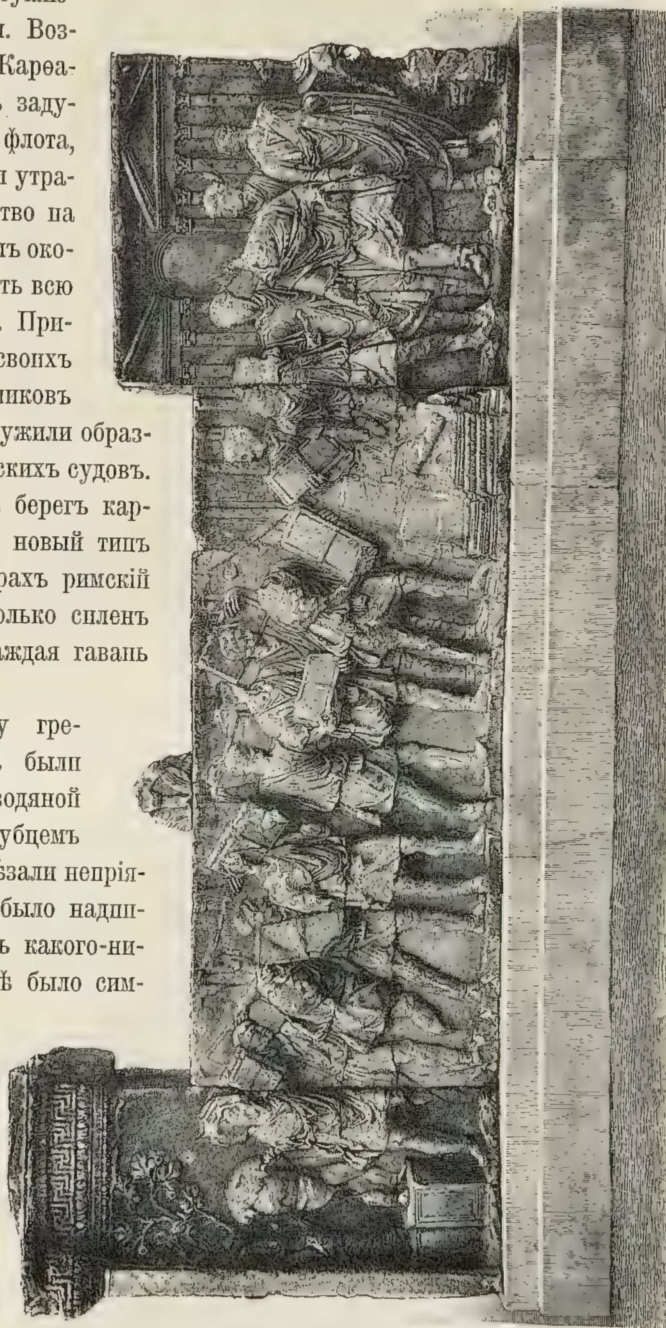


Рис. 348. Мраморный рельефъ на Римскомъ форумѣ, изображающій сожженіе податныхъ списковъ по указу императора Траяна.

Такъ же какъ у грековъ, и носъ и корма были вооружены въ уровень водяной линіи желѣзнымъ трезубцемъ (rostra), которымъ разрѣзали непріятельскія суда. На носу было надписано имя судна, въ честь какого-нибудь божества. На кормѣ было символическое изображеніе этого же божества-покровителя и рѣзная фигура, на которой помѣщался флагъ для сигналовъ. Рулевой сидѣлъ на кормѣ въ крытомъ помѣщеніи съ двумя широкими рулевыми веслами (gubernacula). Внутри корабля были расположены скамьи для гребцовъ, по числу ярусовъ которыхъ корабли и раздѣлялись на триремы, квадриремы и проч. Весла проходили черезъ круглыя отверстія въ бокахъ корабля, обложенныя кожаными подушками, съ уключинами, къ которымъ подвязывались весла ремнями. Гротъ-мачта занимала середину корабля, фокъ-мачта ставилась ближе къ носу, бизань-

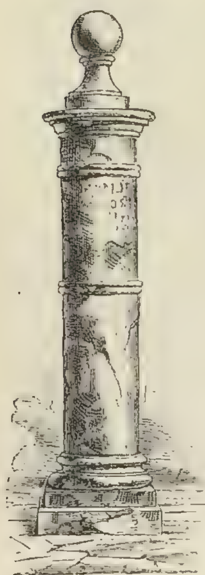


Рис. 349. Камень, обозначающій мили.

мачта—къ кормѣ. На каждой мачтѣ было, по крайней мѣрѣ, по одному марсу, ниже котораго на гротъ-мачтѣ прикрѣплялся брамсель, а подъ нимъ марсель. На большихъ судахъ у гротъ-мачты былъ прилаженъ и третій парусъ.

Подобно грекамъ, римляне имѣли башенныя суда и небольшія, быстроходныя, съ длиннымъ корпусомъ, особой конструкціи, называемыя lembi или pristes.

Абордажныя машины, изобрѣтенныя адмираломъ Дуиліемъ при началѣ пуническихъ войнъ, значительно усилили римскій флотъ, давъ ему перевѣсъ надъ всѣми сосѣдними. Главная цѣль этихъ абордажныхъ машинъ была—обратить морское сраженіе въ сухопутное. Подплывъ къ непріятельскому судну, на него перекидывали широкій опускной мостъ съ перилами и острыми захватами на противоположномъ концѣ. Кромѣ того, употреблялись серпы на длинныхъ пикахъ, абордажные крючки, пловучіе брандеры, зажигательныя стрѣлы и проч.

Эммануилъ Лотарингскій, отправившійся въ началѣ XVIII вѣка въ походъ противъ Филиппа V, приведенъ былъ въ восторгъ окрестностями Портичи и задумалъ построить въ его предмѣстьѣ виллу. Рабочіе, рывшіе колодецъ, внезапно наткнулись на какую-то каменную глыбу. Дальнѣйшее отрываніе показало, что это былъ верхъ зданія. Когда неаполитанское правительство узнало, что изъ-подъ стараго слоя лавы отрытъ цѣлый театръ, дальнѣйшее производство работъ было пріостановлено. Эммануилъ Лотарингскій принужденъ былъ уступить правительству свою землю, и осторожныя раскопки вызвали изъ-подъ земли цѣлый городъ—Геркуланумъ, уничтоженный 24-го августа 79 г. изверженіемъ Везувія. Преданіе указывало на основателя Геркуланума — Геркулеса, который за 60 лѣтъ до Троянской войны (въ 1278 году до Р. Хр.) будто бы основалъ этотъ городокъ, сдѣлавшійся лѣтъ за 100 до нашей эры римской колоніей и однимъ изъ самыхъ значительнѣйшихъ мѣстечекъ въ Кампаніи. Въ началѣ 63 года по Р. Хр. Везувій засыпалъ Помпею и потрясъ Геркуланумъ. Черезъ 16 лѣтъ та же участь и его постигла, но почти всѣ жители успѣли изъ него скрыться, унеся съ собой сокровища. Лава, обратившись со временемъ въ крѣпкую массу, сдѣлалась прочнымъ футляромъ для городка, не причинивъ ему никакого вреда. Постепенныя разрытія открыли намъ цѣлыя улицы, площади, храмы и домà въ томъ видѣ,

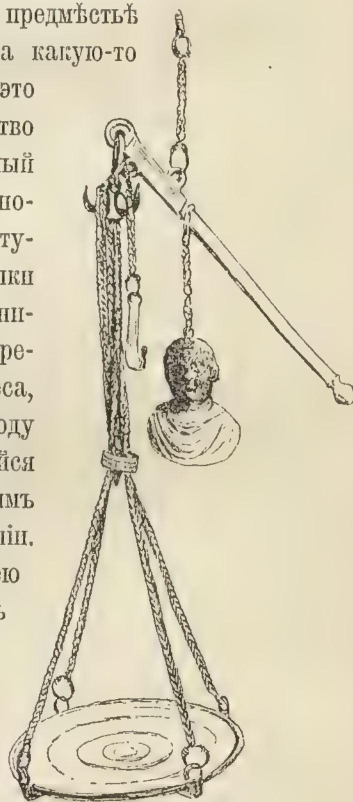


Рис. 320. Римскіе вѣсы.

АНТИЧНАЯ ЖИВОПИСЬ. Стѣнопись въ Помпеѣ. Декоративная отдѣлка частнаго дома.
Національный Неаполитанскій музей.
Эпоха цезаризма.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ.

въ какомъ они существовали во времена цезаризма. По образцу Помпеи мы можемъ возстановить панораму античныхъ городовъ. Домашняя утварь, статуи, манускрипты, стѣнопись, мозаика, бронзовыя художественныя вещи, колонны, даже плоды и костюмы—все это дошло до насъ и помѣщается теперь въ разныхъ музеяхъ. Особенно мы должны остановиться на стѣнной живописи. Сохранились свѣдѣнія о процвѣтаніи

Рис. 351. Ифигенія, приносимая въ жертву. Помпейская живопись.

эллинской живописи въ Римѣ, при чемъ усиленно отличали живописца Тимомаха, который мастерски умѣлъ передавать выраженіе страсти. Въ Медеѣ, готовой на дѣтоубійство, колеблющейся между любовью къ дѣтямъ и негодованіемъ на вѣроломство Язона (воспроизведеніе которой есть въ одной геркуланской фрескѣ) — экспрессія передана такъ сильно, что мы можемъ вынести весьма высокое понятіе объ искусствѣ художника. Указываютъ также на художницу Лаллу, работы которой пользовались большимъ успѣхомъ.

Фрески Геркуланума и Помпеи — одноцвѣтные и многоцвѣтные рисунки на мраморѣ, сдѣланные акварелью или клеевыми красками, фрески по сырой штукатуркѣ изъ гашеной извести и мелкаго песку — если не производятъ на насъ полнаго художественнаго впечатлѣнія, то тѣмъ не менѣе открываютъ собою чудесные

просвѣты къ прежней, цвѣтущей эпохѣ живописи у грековъ. Поверхностная техника не вяжется съ прекрасной композиціей и глубокимъ замысломъ, даже иногда находится въ явномъ съ ними противорѣчіи. Линейная и воздушная перспектива чувствуется еще слабо. Вообще мы можемъ сказать, что это декоративное воспроизведеніе хорошихъ старыхъ картинъ, проникнутыхъ замѣчательной граціею. Это особенно подтверждается тѣмъ, что при раскопкахъ Резины была найдена картина „Первый подвигъ Геркулеса“, очевидно, воспроизведеніе извѣстной картины Зевксиса, описанной Плиніемъ. Въ Геркулануме найдены четыре мраморныя плиты съ рисунками, исполненными краснымъ карандашомъ; онѣ представляютъ особенный интересъ, такъ какъ даютъ намъ полное понятіе о рисовальныхъ пріемахъ классической древности; онѣ выполнены опредѣленными контурами, съ тонкимъ чувствомъ формы и мягко оттушованными тѣнями.

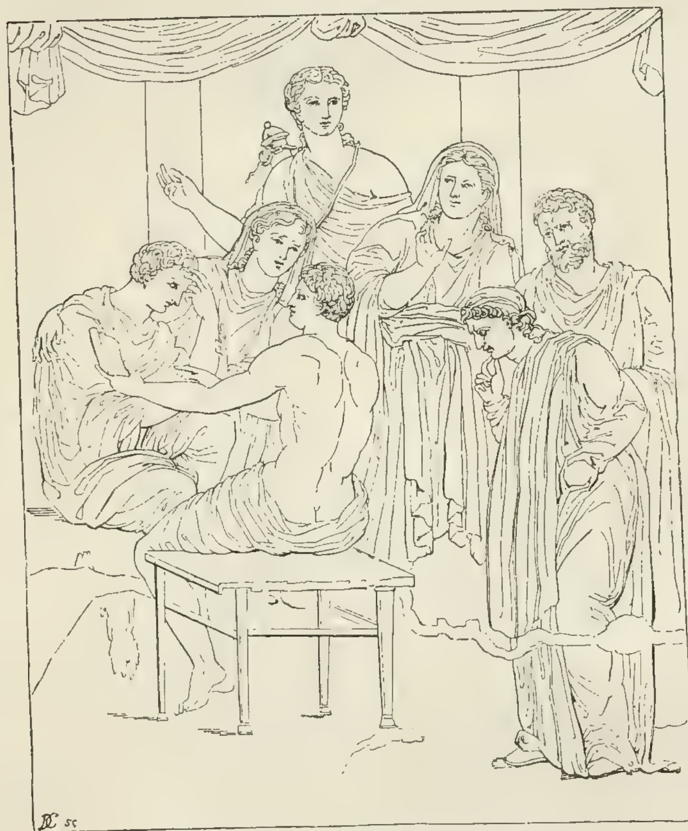


Рис. 352. Ифигенія и Орестъ. Помпейская живопись.

Фрески очень рѣдко заимствуютъ свой сюжетъ изъ дѣйствительной жизни и по преимуществу держатся области греческаго миѳа; композиція чрезвычайно безхитростна и носитъ нѣсколько декоративный характеръ. Свѣтъ распредѣленъ по картинѣ равномѣрно, удовлетворительно. Гармонія красокъ часто разрушается излишне-сочнымъ и сильнымъ колоритомъ. По цоколю и по боковымъ полямъ разбросаны другія изображенія, сработанныя легко и небрежно. Писанныя поверхностно, они очень милы по композиціи, изображаютъ дѣтскія забавы, при чемъ дѣти воспроизведены въ видѣ амуровъ и геніевъ; обыденные жанры обращены въ карикатуру, и нѣкоторые карлики очень комичны. Изображенія животныхъ, плодовъ, утвари и пейзажей составляютъ миловидное цѣлое и удивительно вѣрны природѣ.

Граціозные узоры часто фантастически расцвѣчаютъ архитектурныя части тонкихъ колоннъ, легко возносящихся, легко закручивающихся въ капители, пестро изукрашенныхъ. Извѣстно, что стѣнная роспись расширяетъ стѣны комнаты, давая неопредѣ-

ленность ея масштабу. Полъ, также заботливо изукрашенный цвѣтными мозаиками, усиливалъ это впечатлѣніе. Нерѣдко на полу помѣщались удивительныя произведенія искусства.

Быть-можетъ, совершенно ложно сопоставляютъ археологи античнаго міра фрески Помпеи съ античною скульптурою Рима, отдавая послѣдней значительное преимущество. О римской живописи судятъ именно по стѣнописи Помпеи, но кто же рѣшится утверждать, что эта стѣнопись въ провинціальномъ городкѣ, отдаленномъ на нѣсколько дней пути отъ Рима, можетъ считаться высшимъ проявленіемъ живописнаго искусства римлянъ? Если помпеянцы могли бережно привозить изъ Рима статуи и бюсты, то едва ли они могли сдавать роспись своихъ жилищъ первокласснымъ художникамъ столицы. Несомнѣнно, большинство фресокъ Помпеи только копіи съ римскихъ образцовъ, и иногда образцовъ превосходныхъ. Что римскіе живописцы болѣе, чѣмъ мы думаемъ, были знакомы съ воздушной и линейной перспективой и съ непосредственнымъ реализмомъ копировали натуру, видно хотя бы изъ превосходнаго изображенія акваріума съ морскими животными, находящагося въ Неаполитанскомъ музеѣ; здѣсь характеръ морскихъ рыбъ уловленъ съ такою непосредственностью, съ такою живою наблюдательностью, что развѣ только натурализмъ японцевъ въ изображеніи животныхъ и успѣхи послѣднихъ лѣтъ европейскаго искусства,—при чемъ немалую роль играла моментальная фотографія,—могутъ угоняться за этими работами помпеянцевъ. Одна изъ послѣднихъ раскопокъ, открывшая въ 1895 году вполнѣ благоустроенный домъ съ полной обстановкой, даетъ намъ цѣлую галлерею, правда, аляповато сдѣланныхъ, но хорошихъ по колориту и перспективѣ рисунковъ, изображающихъ миѳологическіе сюжеты, амуровъ, отчасти подходящихъ къ стилю Буше, и колоритныя марины, гдѣ гребныя суда, скользящія по зеленой поверхности моря,

Рис. 353. Фавнъ и вакханка. Помпейская живопись.

изображены съ такимъ искусствомъ, до котораго въ эпоху среднихъ вѣковъ долго не могли дойти художники.

Внимательный осмотръ Помпеи—отчасти разграбленной учеными, перетащившими въ музеи всю мелочь прежней обстановки — даетъ вполнѣ ясное представленіе о томъ, что такое была частная и общественная жизнь Рима въ дохристіанскую

Рис. 354. Казнь Дирцеи. Стѣнопись въ домѣ Веттіевъ, въ Помпеѣ.

эру. Теперь осмотръ этого подземнаго города, съ тѣхъ поръ, какъ вплоть до него прошла желѣзная дорога, не сопряженъ ни съ какими затрудненіями. Опытные проводники, назначенные отъ италъянскаго правительства и отъ англійской компаніи, могутъ въ нѣсколько часовъ показать туристамъ все замѣчательное и со стороны внѣшняго устройства города и со стороны внутренняго благоустройства жилищъ. Первое, что поражаетъ посѣтителя, это огромная водопроводная сѣть, охватившая собою весь городъ. Какой современный намъ провинціальный городъ не только

Россіи, но и Франціи, можетъ похвастаться такою водною системой? Всѣ улицы снабжены надписями; на каждой мелочи, на каждой пристройкѣ лежитъ печать извѣстнаго характера и стиля. Всѣ дома сравнительно очень небольшіе, съ тѣсными помѣщеніями, но обставлены уютно, нерѣдко съ богатѣйшею облицовкою стѣнъ. Тѣ фантастическія анфилады колоннъ, которыя, по мнѣнію современныхъ намъ худож-

Рис. 355. Нимфа съ фавномъ. Помпейская живопись.

никовъ, служили мѣстожительствомъ римлянъ, — не болѣе, какъ плодъ недомыслія живописцевъ. На Аппенинскомъ полуостровѣ, съ холодными лѣтними ночами, суровой лихорадочной весною и зимними ливнями, невозможно жить, не затворившись плотно отъ сквозняковъ и не приперевъ плотно двери, выходящія на улицу. Переносныя печи, жаровни, теплые плащи, а главное—высокіе сапоги и зонтики были такъ же присущи римлянамъ, какъ и теперешнимъ итальянцамъ. Только при изображеніи миѳологическихъ сюжетовъ, или въ портретныхъ изображеніяхъ людей, находящихся въ термахъ, можно увидѣть ногу безъ обуви или опутанную сѣткой сандалій. Высокій глухой башмакъ, защищавшій ногу отъ грязи и пыли, былъ на-

столько существенною принадлежностью мужчины и женщины, что художники, изображая полеты небожителей въ воздушномъ пространствѣ и почти освобождая ихъ отъ человѣческихъ одеждъ, все же надѣваютъ имъ на ноги ботинки яркаго цвѣта. На изображеніяхъ семейныхъ сценъ мы нерѣдко видимъ играющихъ на полу дѣтей, совершенно раздѣтыхъ, но и тутъ, въ интимной обстановкѣ дѣтской, нельзя встрѣтить хозяйки дома не обутой и не одѣтой въ длинную плотную одежду. То же надо сказать о головныхъ уборахъ и о зонтикахъ, замѣнявшихъ ихъ въ лѣтнюю

Рис. 356. Венера—покровительница Помпеи. Помпейская живопись.

пору. Нѣкоторые писатели прямо указываютъ на то, что въ римскій циркъ ни одинъ порядочный зритель не являлся безъ зонтика, дабы имъ защититься отъ палящаго зноя; наметъ, защищавшій отъ солнца, по всѣмъ вѣроятіямъ, располагался только надъ ложами цезаря и сената *). Маленькіе круглые столики, цыновки, портьеры, закрывавшія входъ, небольшіе, но изящные комнатные фонтаны, наконецъ масса бездѣлушекъ, принадлежностей домашняго обихода,—все говоритъ о полномъ довольствѣ и вкусѣ каждаго изъ обитателей небольшого бѣлаго домика, не

*) По улицамъ римляне не ходили съ непокрытою головой; они были или въ шляпахъ, или подымали полу плаща на голову. Объ этомъ см. выше.

имѣющаго, правда, фасада на улицу, но представляющаго всѣ удобства для обитанія.

Выше было сказано, что искусство Рима всегда было пріурочено къ практическимъ житейскимъ требованіямъ общественнаго и домашняго обихода. Оно спустилось съ отвлеченныхъ высотъ эллинскаго Олимпа на землю и стало служить повседневнымъ интересамъ человѣка. Политика, занимавшая римлянина гораздо болѣе, чѣмъ искусство, приспособила скульптуру къ изображенію разныхъ значительныхъ актовъ гражданской жизни. Несмотря на тѣсныя рамки рельефа, сцены трактуются художниками реально и красиво, служа до сихъ поръ образцами рельефныхъ работъ на нашихъ современныхъ памятникахъ и монументахъ.

Искусство Рима связано неразрывно съ искусствомъ древне-христіанскимъ. Послѣднее вылилось непосредственно изъ перваго. А древне-христіанское, въ свой чередъ, создало искусство, съ которымъ мы, русскіе, имѣемъ самую тѣсную связь:— искусство византійское *).

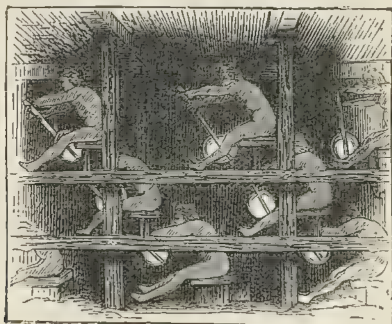


Рис. 357. Рабы—гребцы въ триремѣ.

*) Литература по исторіи искусствъ Греціи и Рима чрезвычайно обширна. Труды Müller, Texier, Blouet, Tiersch, Schlimann, Schaubert, Layard, Overbek, Conina, Dergodetz и мн. др. пользуются издавна заслуженной репутаціей. На русскомъ языкѣ есть нѣсколько популярныхъ иллюстрированныхъ изданій по исторіи Эллады и Рима: Фальке (изд. Суворина), Вегнера (изд. Вольфа) и др. Въ послѣднее время появилось много прекрасныхъ сочиненій о помпейскихъ раскопкахъ.

Рис. 358. Въ катакомбахъ.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Древне-христіанская эпоха.

Борьба язычества съ христіанствомъ. — Катакомбы. — Базилики и баптистеріи. — Живопись. — Византійское искусство.

Царствованію Тиберія суждено было стать эпохой, когда обнаружилось открытое движеніе въ пользу новыхъ религіозно-нравственныхъ принциповъ. Усталое человѣчество не могло уже, какъ прежде, довольствоваться политическими идеалами: поворотъ отъ древнихъ языческихъ религій къ свѣту и простору новаго ученія былъ неизбѣженъ, — и не во власти кесарей было остановить это движеніе.

У береговъ Средиземнаго моря къ этому времени сгруппировались побѣжденные Римомъ народы—товарищи по общему горю, по общей бѣдственной судьбѣ; подавленные, они безмолвно несли тяжкое иго всемірной монархіи. А Римъ, имѣвшій въ виду одну только цѣль—мірового политическаго благоустройства, не обращалъ вниманія на человѣка, смотрѣлъ на него, какъ на вещь, и понятіе о равноправности закона для всѣхъ людей было ему совершенно чуждо. Рука, занесенная для кары, останавливалась не движеніемъ милосердія, но сознаніемъ своего величія и высшихъ политическихъ соображеній. Законный грабежъ, тѣ подати, которыя платили Риму завоеванныя земли, доводили богатыя и плодоносныя мѣста до полной нищеты. Грубый солдатскій произволъ замѣнялъ выборное начало въ правленіи. Всѣми чувство-

валось давленіе невѣдомыхъ пришельцевъ, въ силу кулачнаго права распоряжавшихся ихъ имуществомъ, жизнью и волей.

Удивительно ли поэтому, что всѣ сердца двинулись съ восторгомъ по новому пути всеобщаго равенства и того основного положенія христіанскаго ученія, по которому велѣно людямъ любить другъ друга, какъ самого себя. Въ Палестинѣ было открыто провозглашено равенство всѣхъ людей передъ Богомъ, Который приказалъ солнцу свѣтить равномѣрно для всѣхъ—и добрыхъ и злыхъ, равно орошать дождями имѣнія праведныхъ и неправедныхъ.

Рис. 359. Давидъ со стадомъ. Миніатюра изъ греческаго хлудовскаго псалтыря въ Москвѣ.

Язычество, въ смыслѣ соперника, не могло выдержать борьбы съ мощнымъ напоромъ новаго вѣроученія. Язычество слишкомъ отдавалось внѣшней обрядности и не подавало руки помощи и утѣшенія тѣмъ, кто нуждался въ поддержкѣ. Какія-то смутныя, неясныя представленія о загробной жизни носились въ обществѣ. Утѣшенія передъ смертью жрецъ не могъ преподать никому, а тѣмъ болѣе какому-нибудь одряхлѣвшему на работѣ невольнику, который считался чуть не животнымъ. На смерть смотрѣли, какъ на вѣчное освобожденіе отъ земныхъ мукъ, и самоубійство почиталось признакомъ великой души и характера.

Вотъ почему стремленіе къ земному благосостоянію развило до чудовищной степени скопленіе богатствъ въ рукахъ аристократіи, нарушая равновѣсіе экономическихъ силъ въ государствѣ.

Покаяніе, прощеніе, таинственная сила причастія, близость страшнаго, послѣд-

няго суда, будущее воскрешеніе мертвыхъ — вотъ что̀ побудило всѣхъ съ такимъ энтузіазмомъ и пламенной вѣрой откликнуться на призывъ апостоловъ. Каждое богослуженіе, на которое сходились первые христіане, состояло изъ молитвъ за плѣнныхъ, заключенныхъ, обреченныхъ смерти; на такую вѣру скорѣе всего могли откликнуться рабы, и скорѣе всего отъ нея должны были отвернуться тѣ, которые

Рис. 360. Давидъ-пастухъ. Миніатюра изъ псалтыря.

не могли быть послѣдователями Христа иначе, какъ раздавъ имѣніе нищимъ. Но и въ этихъ обезпеченныхъ классахъ общества, въ минуты отчаянія и горя, христіанство являлось великимъ утѣшеніемъ. Римлянка, потерявшая любимаго сына, мужа или дочь, въ горькихъ слезахъ мучительной разлуки, съ изумленіемъ слышала отъ своей прислужницы или отъ старика-управителя, что это разлука временная, и что тамъ, въ лазурной невѣдомой вышинѣ, сойдутся всѣ любящіе Бога въ одной общей радостной и безконечной жизни. Какой невыразимый трепетъ долженъ былъ охватывать

Рис. 361. Добрый пастырь. Мозаика изъ нагробной капеллы Salla Placidia въ Равеннѣ.

истерзанныя муками сердца тѣхъ обреченныхъ на смерть плѣнниковъ, которыхъ травили въ амфитеатрахъ хищными звѣрями, когда они шли навстрѣчу ужасной смерти съ яснымъ сознаніемъ, что въ царствѣ небесномъ они будутъ первыми, а этотъ могучій цезарь, со всѣмъ дворомъ и нечестивымъ весельемъ, будетъ достояніемъ огненной геенны!

Чтобы еще яснѣе представить, почему именно низшій слой Рима — рабы — откликнулись на призывъ христіанства, слѣдуетъ остановиться на томъ положеніи, которое они занимали въ общемъ государственномъ строѣ.

Рис. 362. Мозаика въ церкви св. Козьмы и Демьяна въ Римѣ.

Если pater familias имѣлъ неограниченную власть надъ дѣтьми, то какова же была его власть относительно рабовъ! До насъ дошелъ возмутительный разсказъ о знаменитомъ Полліонѣ, любителѣ морскихъ миногъ, которыхъ онъ прикармливалъ живымъ человѣческимъ мясомъ. Извѣстенъ случай, когда на званомъ обѣдѣ, въ присутствіи императора Августа, рабъ нечаянно разбилъ драгоцѣнный хрустальный сосудъ; Полліонъ приказалъ бросить его въ садокъ къ миногамъ, и даже просьбы самого Августа не тронули почтеннаго патриція. Тогда взбѣшенный императоръ, перебивъ всю хрустальную посуду, велѣлъ швырнуть ее въ садокъ. Какъ въ Элладѣ гражданина каралъ законъ не только за смерть раба, но и за жестокое обращеніе съ нимъ, такъ римскій законъ предоставлялъ господину поступать со своимъ невольникомъ рѣшительно какъ ему будетъ угодно. Въ первыя времена Рима рабъ считался чуть ли не членомъ семьи: ѣлъ и пилъ со своимъ господиномъ, да и рабо-

талъ наравнѣ съ нимъ; но впослѣдствіи могущество Рима развило и жестокость; равномѣрно съ богатствомъ стало возрастать и число рабовъ, доставлявшихся отовсюду, даже изъ самыхъ дальнихъ провинцій имперіи. Отсюда—дешевизна рабовъ: бѣднѣйшій римлянинъ могъ купить раба за безцѣнокъ. Жестокосердость ихъ властителя простиралась до того, что старыхъ, увѣчныхъ рабовъ продавали за гроши, отрывая такимъ образомъ нерѣдко отъ семьи и родины старика, которому оставалось прожить уже очень недолго.

Плутархъ съ негодованіемъ говоритъ: „Я не продамъ своего рабочаго вола, если онъ старъ; какъ же я продамъ бѣднаго старика за ничтожную монету, — это будетъ равно безполезно и для меня и для покупателя". Понятно, почему въ Римѣ сложилась поговорка, что у каждаго человѣка столько враговъ, сколько рабовъ. Положеніе несчастныхъ было въ большинствѣ случаевъ возмутительно: ихъ даже на работы отправляли скованными; у воротъ рабъ-привратникъ сидѣлъ на цѣпи, какъ собака. Кашель, чиханіе во время работы наказывались ударами плети. Ихъ сѣкли прутьями, бичами, ременными кнутами съ острыми крючками на концахъ, которые при экзекуціи вырывали кусками мясо. Чтобы наказуемые не могли сопротивляться—ихъ подвѣшивали къ потолку, оттягивая ноги тяжелымъ грузомъ. Смертная казнь для рабовъ практиковалась почти всегда въ одномъ видѣ: ихъ распинали на крестѣ, такъ какъ крестъ считался самымъ позорнымъ орудіемъ пытки. Казни этой подвергались грабители съ большой дороги, разбойники, воры, мошенники и вообще враги государства низшаго сорта, которыхъ (по выраженію Ренана) римляне не удостоивали чести усѣкновенія мечомъ. Потому-то и Христосъ былъ приговоренъ къ крестной смерти, и экзекуцію надъ Нимъ поручили римскимъ солдатамъ, какъ людямъ ex professio отмѣнно свѣдущимъ въ человѣкоубійствѣ. Основная идея крестной смерти состояла не въ томъ, чтобы убить осужденнаго нанесеніемъ ему рѣшительныхъ ударовъ, ранъ, а въ томъ, чтобы, пригвоздивъ негоднаго раба къ позорному столбу за руки, которыхъ онъ не умѣлъ употребить въ дѣло, оставить его на этомъ деревѣ гнить.

Пища для рабовъ выдавалась самая грубая: полусгнившія маслины, иногда соленая рыба и уксусъ, хлѣбъ въ зернѣ, который они должны были сами молоть,—составляли обычную пищу. Одежда была самая примитивная, и черные невольники нерѣдко ходили въ одномъ полотняномъ передникѣ. Но у римскихъ оптиматовъ, владѣвшихъ иногда 20-ю тысячами и болѣе рабовъ, нерѣдко рабская свита ходила въ разноцвѣтныхъ одеждахъ, или соотвѣтствовавшихъ той партіи цирка, къ которой принадлежалъ ихъ владѣлецъ, или представлявшихъ національный костюмъ, свойственный ихъ далекой, восточной или полуденной родинѣ. Всѣ сельскія работы были возложены на рабовъ; конечно, работы эти были еще тяжелѣе, чѣмъ работы городскія. Попасть въ категорію сельскихъ рабовъ (familia rustica) считалось наказаніемъ, которое существовало въ томъ же видѣ еще не такъ давно въ южныхъ штатахъ Америки, гдѣ рабы въ наказаніе высылались на хлопчатобумажныя плантаціи. Рисунки 357 и 365 воспроизводятъ изображенія рабовъ за тяжелой работой на военномъ суднѣ (триремѣ) и въ пекарнѣ.

Жестокосердость римскаго характера невольно раздѣлялась даже матронами:

Рис. 363. Исторія патріарха Авраама. Мозаика церкви св. Виталія въ Равеннѣ.

онѣ такъ же хладнокровно, какъ и мужья, отсылали рабовъ и рабынь для наказанія и на смерть. Римскія дамы даже сами обладали нѣкоторымъ орудіемъ пытки—острою иглою, которой онѣ прокалывали ладони несчастнымъ дѣвушкамъ, нечаянно выдернувшимъ волосокъ во время причесыванія головы. Во время туалета госпожи, рабыни были обнажены до пояса именно для того, чтобы дамамъ удобнѣе было царапать и колоть имъ шею и плечи. Овидій возмущается такими нравами, говоря, что несчастныя горничныя, обливаясь слезами и кровью, проклиная въ душѣ своихъ властительницъ, принуждены убирать имъ волосы или раскрашивать имъ щеки.

Если въ Элладѣ возможно было бѣгство раба изъ одного государства въ другое, въ виду скученности и малоземельности этихъ государствъ, особенно въ воен-

Рис. 364. Трапеза христіанъ. Фреска часовни св. Каллиста въ Римѣ.

ное время, то въ Римской имперіи, въ виду единства власти и закона, а также и обширности территоріи,—подобное бѣгство было невозможно. Бѣглому рабу никто не имѣлъ права дать пріюта: на рабахъ нерѣдко, какъ теперь на собакахъ, былъ надѣтъ ошейникъ съ именемъ владѣльца и обѣщаніемъ награды за его поимку и приводъ къ господину *).

Къ высшему разряду рабовъ принадлежали управляющіе, секретари, чтецы, надзиратели и даже воспитатели дѣтей и художники, а къ числу послѣднихъ причисляли танцовщиковъ и докторовъ. Въ сонмѣ рабовъ содержалось огромное количество мальчиковъ, преимущественно хорошенькихъ, роскошно одѣтыхъ, украшенныхъ перстнями, служившихъ за столомъ и въ спальнѣ. Для забавъ существовали цѣлыя толпы карликовъ и уродцевъ, даже юродивыхъ. Все это не чуждо и намъ: еще въ очень недавнюю пору въ помѣщичьихъ домахъ содержалась нерѣдко цѣлая фаланга учителей, наложницъ и шутовъ. По мѣрѣ перехода отъ простоты къ роскоши, категоріи рабовъ увеличивались, спеціализировались и въ концѣ концовъ дали даже образованный классъ рабовъ—servi litterarii, къ которымъ пришла учиться аристократія.

---

*) Примѣрная надпись: «Я бѣжалъ. Держи меня. Если возвратишь меня владѣльцу моему (имя рекъ), получишь такую-то награду».

Форма общины, которую приняло христіанство первыхъ временъ, соединила имущества отдѣльныхъ членовъ въ общую кассу, удовлетворявшую частнымъ нуждамъ. Дешевизна существованія въ полуденной странѣ, при малыхъ требованіяхъ, дозволяла церкви, при помощи небольшихъ суммъ, поддерживать существованіе множества бѣдняковъ.

Евангельское выраженіе: „нѣтъ пророка въ отечествѣ его“ лучше всего было бы примѣнить къ Христу, такъ какъ ученіе Его, распространяясь по обширнымъ владѣніямъ Рима, менѣе всего нашло сторонниковъ въ Палестинѣ. Ученіе о

Рис. 365. Рабы въ римской пекарнѣ. Воспроизведено по откопаннымъ въ Помпеѣ развалинамъ.

Троицѣ было чуждо духу евреевъ, какъ все то, что могло поколебать понятіе объ абсолютномъ монотеизмѣ. Послѣ паденія Іерусалима іудействующее христіанство перестало существовать.

Завоеваніе христіанствомъ Римской имперіи началось съ вдохновенныхъ пророчествъ о томъ, что близокъ конецъ міра. Въ Іудеѣ это произвело гражданскую войну, охватило всю Малую Азію, Грецію, Аппенинскій полуостровъ и острова. Гоненія на христіанъ со стороны Нерона только развивали упорное стремленіе къ новому ученію. Церковь христіанская укрылась въ катакомбахъ, и къ концу I-го столѣтія борьба приняла уже новый характеръ. Императоры поняли всю величественность новой организаціи, которая имѣла чисто-политическій оттѣнокъ,—составляла государство въ государствѣ. Христіане не отказывались не только отъ увеселеній, театровъ и цирка, но и отъ государственныхъ должностей. Объединеніе подъ одной властью всего побережья Средиземнаго моря помогло распространенію новой вѣры;

еврейскіе и греческіе купцы были посредниками, торговые города—пунктами средоточія; поэтому у многихъ явилась мысль, что христіанство—торговая община. Конфискація собственности христіанъ была вызвана именно этимъ мнѣніемъ, какъ кара

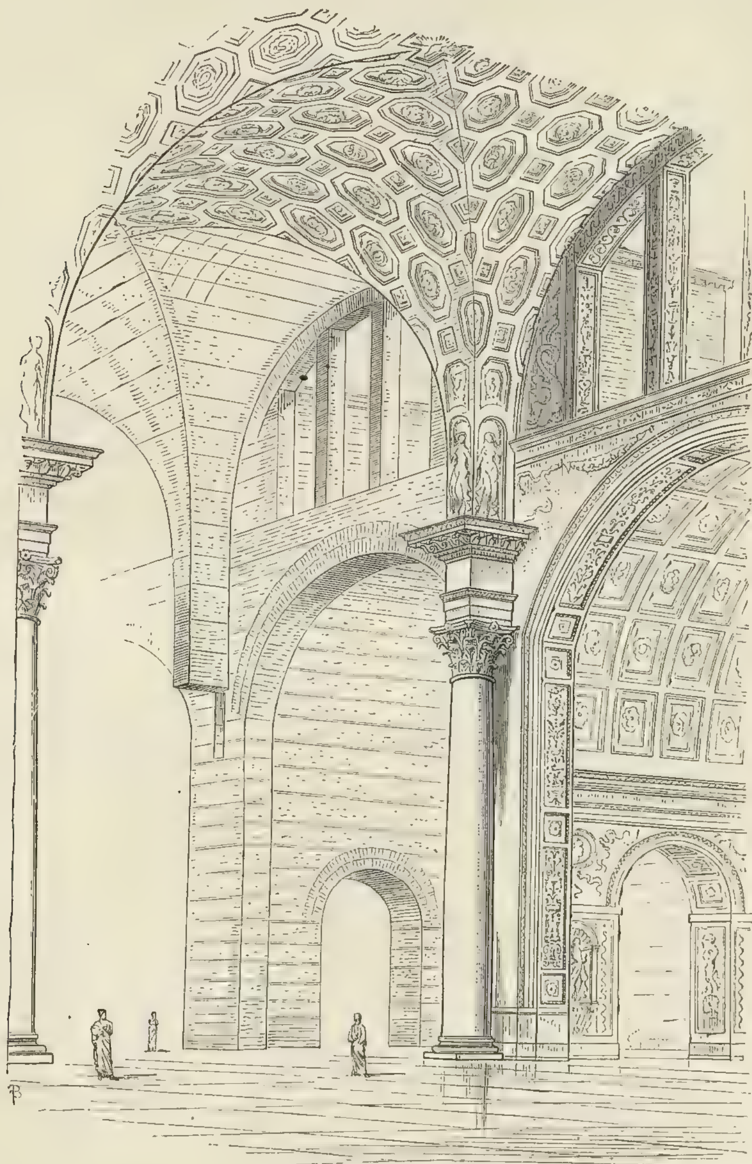


Рис. 366. Базилика Константина.

лицъ, подрывающихъ основу государственнаго благоустройства. Но чѣмъ болѣе несправедливы и жестоки были преслѣдованія, тѣмъ тѣснѣе сплачивались общины, тѣмъ сильнѣе онѣ давали отпоръ гонителямъ.

По мѣрѣ того, какъ общины возрастали и усиливались, ихъ дѣйствія становились все смѣлѣе: онѣ открыто начали порицать язычниковъ, называя ихъ божества

демонами, предупреждая, что если старые боги не будутъ изгнаны, то нечестивые ихъ поклонники будутъ поражены слѣпотою и съѣдены червями. Понятно, что подобныя воззванія должны были вызвать гоненія, и главнымъ образомъ противъ духовенства.

При Діоклетіанѣ императорская власть почувствовала всю шаткость почвы подъ ногами, когда во всѣхъ городахъ, мѣстечкахъ, въ каждомъ легіонѣ явились ревнители христіанства, единодушно готовые возстать на общаго врага, пока еще не поздно. Зимою 302—303 года по Р. Х. солдаты-христіане отказались участвовать на торжественномъ богослуженіи для умилостивленія боговъ. Діоклетіанъ, — жена и дочь котораго были христіанками,—понялъ всю трудность своего положенія

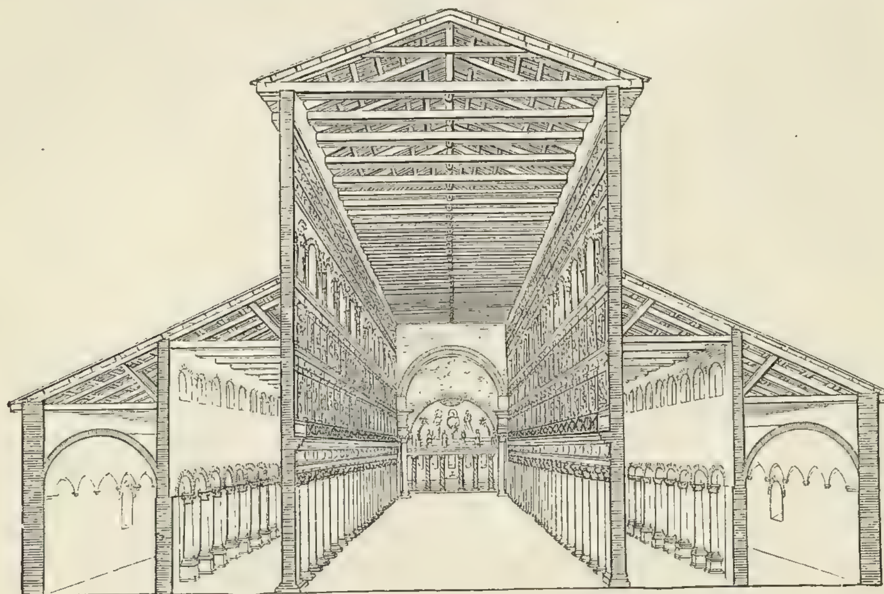


Рис. 367. Внутренній видъ старой базилики св. Петра въ Римѣ.

и только съ крайнимъ отвращеніемъ согласился на гоненіе; но, уступая государственному совѣту, онъ тщетно настаивалъ, чтобы никто не былъ казненъ. Въ Египтѣ, Арменіи, Сиріи, Мавританіи множество христіанъ было брошено на растерзаніе дикимъ звѣрямъ, сожжено и замучено, — и въ моментъ смерти они пѣли молитвы и благодарили Бога за ниспосланную имъ мученическую кончину. Величіе мужества привлекло къ нимъ сердца ихъ враговъ, и побѣда все больше и больше переходила на ихъ сторону.

Тѣснимый Галеріемъ, Константинъ, бѣжавшій изъ заключенія, ясно сознаъ, что всѣ христіане, тайно ютившіеся въ разныхъ уголкахъ государства, открыто пойдутъ за нимъ, если онъ станетъ во главѣ ихъ. Жестокость и несправедливость притѣснителей должна же была вызвать месть со стороны новообращенныхъ: это не было библейское изреченіе—„око за око", но евангельскій текстъ—„безплодную смоковницу посѣкаютъ". И Константинъ не ошибся: въ каждомъ легіонѣ нашлись у него сторонники, и побѣда осталась за нимъ.

Достигнувъ престола, Константинъ, какъ представитель новой партіи, долженъ былъ порвать всѣ традиціи съ языческимъ міромъ. Сама столица должна была быть перенесена на другое мѣсто, — Римская имперія оканчивается, и начинается Византійская. Римляне до такой степени ассимилировались съ побѣжденными народами, что давно уже утратили нравственный и политическій престижъ. Одно войско поддерживало централизацію власти, возводя на престолъ своихъ же солдатъ и выскочекъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ аристократическими фамиліями прежнихъ цезарей. Прежней привязанности къ Риму уже не было у представителей власти; быстро смѣнявшіеся высшіе чиновники не представляли никакой опоры государству, и перенесеніе резиденціи въ другой городъ не могло встрѣтить ни въ комъ сопро-

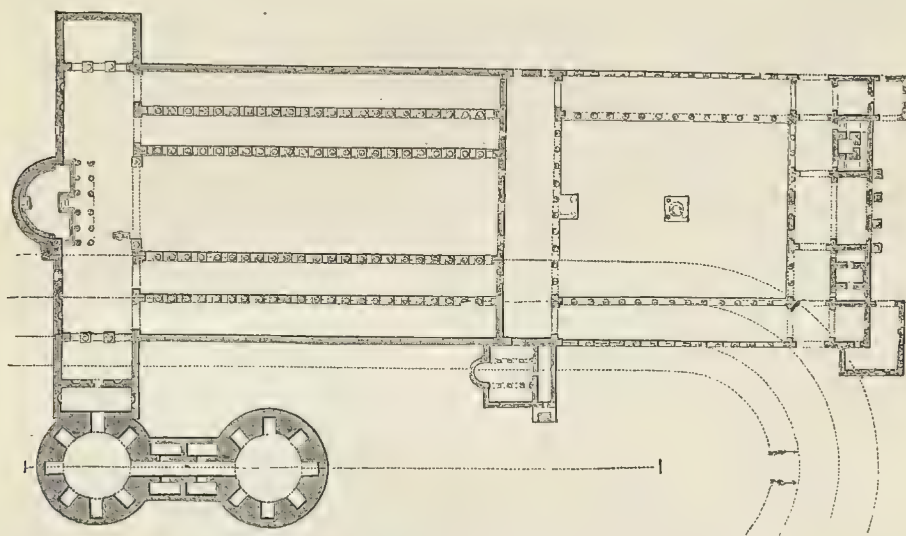


Рис. 368. Планъ старой базилики св. Петра въ Римѣ.
Пунктиромъ обозначена прежняя арена цирка, на мѣстѣ которой былъ воздвигнутъ храмъ.

тивленія. Константинъ удалился изъ Рима, быть-можетъ, избѣгая упрековъ языческой партіи, которую, впрочемъ, онъ и не подавлялъ, возстановляя даже, по званію верховнаго жреца, языческіе храмы и сравнивая этимъ обѣ религіи. Онъ прямо высказывалъ мысль, что можно обсуждать великіе вопросы индифферентно, не сходиться во мнѣніяхъ, но, расходясь, не ненавидѣть другъ друга. Онъ поставилъ въ Константинополѣ огромную колонну со статуей на ея вершинѣ, соединявшей въ себѣ изображенія солнца, Мессіи и императора. Торсъ фигуры представлялъ Аполлона, голова принадлежала Константину, а надъ ней, въ видѣ сіянія, были прикрѣплены гвозди, которыми Христосъ былъ пригвожденъ къ кресту, найденные незадолго до этого вмѣстѣ съ крестомъ въ Іерусалимѣ.

Въ первое время гоненій господствующей идеей христіанства было возможное отчужденіе отъ языческихъ идолослужебныхъ формъ. Таясь въ катакомбахъ, христіане ввели по необходимости въ свое богослуженіе огонь и символическіе знаки, изъ которыхъ на первомъ планѣ нужно поставить крестъ и монограммы Христова

имени самыхъ разнообразныхъ видовъ. Впослѣдствіи, когда христіанство могло открыто совершать свое служеніе, и церковныя помѣщенія изъ катакомбъ и комнатъ въ частныхъ домахъ, въ домахъ членовъ христіанской общины, перешли въ обыкновенныя зданія, явился вопросъ: какого типа нужно держаться для воспроизведенія новыхъ храмовъ? То отвращеніе, которое ощущалось къ язычеству, не позволяло взять за

Рис. 369. Апсида базилики «Св. Павла за стѣнами Рима», въ настоящее время.

образецъ постройки храмы Весты, Марса и Юпитера. Но надо же было остановиться на чемъ-нибудь, хотя бы преобразовавъ какое-нибудь уже готовое зданіе въ удовлетворяющее новымъ требованіямъ. Наиболѣе годнымъ для этого оказались *базилики*, общій типъ которыхъ и повторился во всѣхъ первыхъ христіанскихъ храмахъ (см. рис. 366). Базилика — мѣсто римскаго суда или коммерческихъ сдѣлокъ— имѣла видъ продолговатаго четыреугольника, состоящаго изъ двухъ частей: передней—большой залы съ колоннадами, и полукруглой ниши съ полукупольнымъ сво-

домъ, закруглявшей залу въ глубинѣ. Въ этой нишѣ засѣдалъ судъ, и мѣсто это называлось *трибуною*. Два ряда колоннъ дѣлили базилику на три части или корабля (ναός). Иныя базилики были пятикораблевыя съ четырьмя рядами колоннъ (см. рис. 367). Иногда ихъ перерѣзывалъ поперечный корабль—трансептъ. У христіанъ

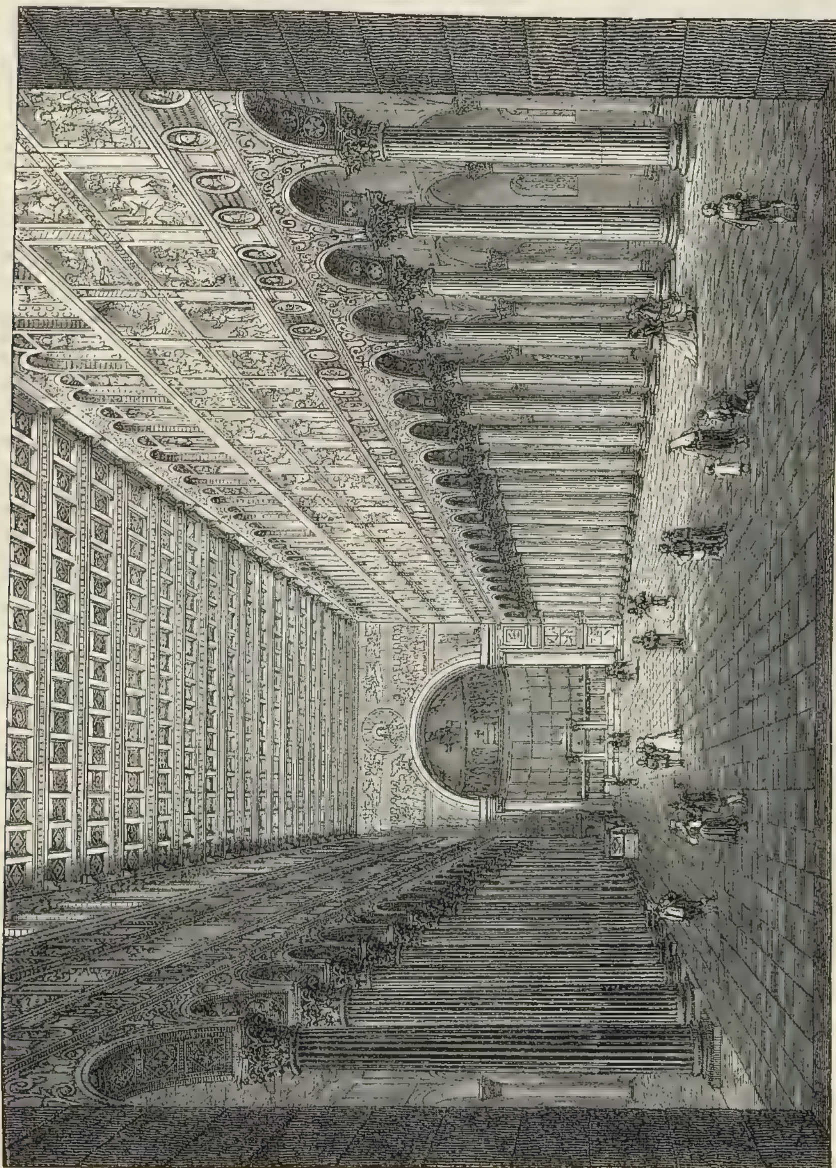


Рис. 370. Внутренній видъ базилики «Св. Павла за стѣнами Рима», въ настоящее время.

портикъ базилики получилъ названіе *паперти* (νάρθηξ), и на ней обыкновенно помѣщались оглашенные, т. е. лица, еще не допускавшіяся къ присутствованію на литургіи вѣрныхъ. Трибуна или апсида (закругленная часть базилики) преобразилась въ алтарь; за балюстрадой хора (chorus) помѣщались пѣвчіе и дьячки, а по бокамъ— два амвона (ambo—пара) для чтенія апостола и евангелія. Въ центрѣ апсиды стоялъ престолъ, отдѣленный рядомъ колоннъ отъ прочей церкви, при чемъ средній проходъ

между ними былъ завѣшенъ богатыми коврами (тріумфальная арка, впослѣдствіи царскія врата). Въ глубинѣ апсиды, у самой стѣны, ставился тронъ епископа, а вокругъ шелъ въ нѣсколько рядовъ амфитеатръ для прочихъ священнослужителей. Подъ престоломъ помѣщался саркофагъ съ мощами (kripta); надъ нимъ простирался балдахинъ, изъ центра котораго спускалась лампада или серебряный голубь со святыми дарами. Съ боковъ балдахина были занавѣсы, которые задергивались во время совершенія таинства. Иногда, рядомъ съ главной апсидой, выступали двѣ меньшихъ, изъ которыхъ въ одной священники облачались, а въ другой — приготовляли дары. Самая зала храма вмѣщала съ одной стороны женщинъ, съ другой—мужчинъ; если

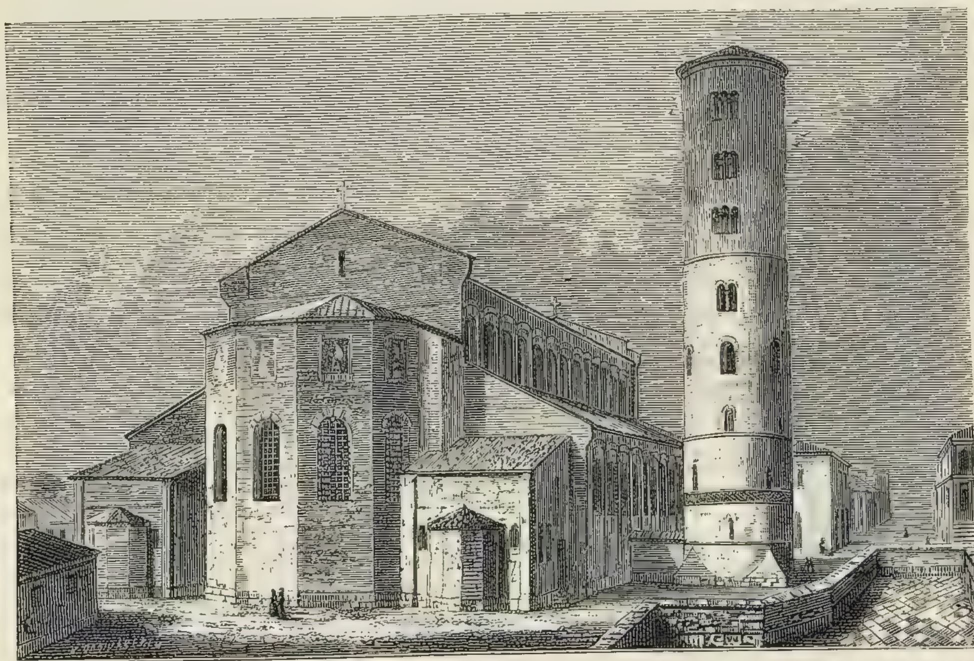


Рис. 371. Типъ церкви въ Равеннѣ—св. Аполлинарія.

въ базиликѣ были верхнія галлереи надъ боковыми кораблями, женщины помѣщались наверху. Часть средняго наоса у апсиды оставалась незанятой—для отправленія службы. Передъ входомъ въ церковь у нартекса ставился бассейнъ или фонтанъ для омовенія. Потомъ нартексъ обратился въ большой дворъ, окруженный портиками и предназначенный для помѣщенія тѣхъ христіанъ, которые были временно отлучены отъ церкви и только издали могли слышать слабо долетавшіе звуки пѣснопѣнія. Въ лѣвомъ углу нартекса помѣщался баптистеріумъ или купель для крещаемыхъ; надъ нартексомъ устраивались отдѣльныя помѣщенія для наставленія въ вѣрѣ и поученій.

Христіанство застало античный міръ въ періодъ упадка, когда и искусство быстро падало; поддержать это паденіе христіанство не могло, а, внеся въ него чистоту своего міровоззрѣнія, съ эстетической стороны только усилило его паденіе. Христіанское искусство — прямое продолженіе античнаго, и съ точки зрѣнія чистой

эстетики—продолженіе его порчи. Но зато внутреннее, незримое его вѣяніе до сихъ поръ способно охватывать душу истинно-вѣрующаго. Беззатѣйливое достоинство и величавый покой — вотъ отличительные признаки древне-христіанскихъ построекъ. Ихъ пластика продолжаетъ идти путемъ, унаслѣдованнымъ отъ римлянъ, внося въ изображенія цѣломудренность и тихое очарованіе. На Западѣ, гдѣ народности по-

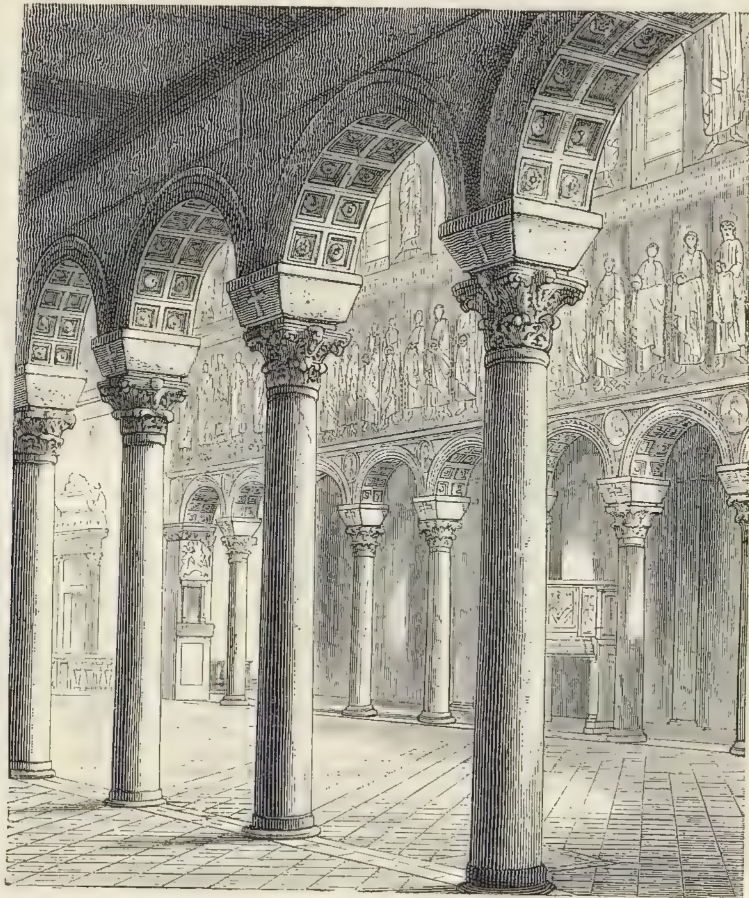


Рис. 372. Внутренность церкви св. Аполлинарія въ Равеннѣ.

стоянно смѣшивались, выработка стиля не могла успѣшно развиваться въ извѣстномъ направленіи: тамъ первоначальный принципъ мутится, переходитъ въ новыя формы. Совершенствуясь, видоизмѣняясь, онъ приводитъ то къ грандіознымъ постройкамъ романскаго стиля, то къ прорѣзнымъ фантастическимъ созданіямъ готики. На Востокѣ, гдѣ древняя монархія остается во всей силѣ, прежнее направленіе дѣлается національнымъ, и когда во всей Европѣ съ X вѣка вліяніе Византіи становится нечувствительнымъ, на Востокѣ выработанный стиль остается господствующимъ и до нашихъ дней.

Сначала художественная дѣятельность христіанъ стоитъ въ такой близкой связи съ античнымъ искусствомъ, что индивидуальная сила Рима чувствуется наравнѣ со свѣжей и духовной жизнью Византіи. Несмотря на отвращеніе къ скульптурѣ, какъ къ идоло-ваянію, христіане не могли отрѣшиться отъ желанія украсить храмъ хотя бы символическими изображеніями въ предѣлахъ библейскихъ преданій. Ихъ живопись и мозаика стали законнымъ дѣтищемъ языческаго искусства. Прежде чѣмъ достигнуть высоты глубоко-религіозныхъ изображеній, образовавшихъ византійскій стиль, искусству, въ этомъ новомъ фазисѣ, пришлось пройти много посредствующихъ звеньевъ, связывающихъ старый міръ съ новымъ.

Одна изъ первыхъ базиликъ-церквей, базилика св. Петра, поставленная въ Римѣ на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ впослѣдствіи былъ воздвигнутъ знаменитый соборъ св. Петра—этотъ колоссальнѣйшій храмъ міра,—захватывала своимъ фундаментомъ часть арены Неронова цирка, гдѣ былъ умерщвленъ апостолъ Петръ (см. рис. 368). Длина этой базилики простиралась до 57 саж., а ширина до 30-ти, да кромѣ того при ней находился дворъ въ 34 саж. длины. Средній наосъ отдѣлялся отъ боковыхъ колоннами безъ арокъ съ прямымъ антаблементомъ, поверхъ котораго шли два яруса картинъ-мозаикъ, а выше—рядъ оконъ съ изображеніями въ простѣнкахъ святыхъ. Колонны, отдѣлявшія другъ отъ друга боковые наосы (всѣхъ наосовъ было пять), соединялись арками. По мнѣнію архитекторовъ-спеціалистовъ, если бы мотивъ арочныхъ соединеній колоннъ былъ повторенъ въ среднемъ наосѣ, общее впечатлѣніе храма могло произвести удивительный эффектъ. Когда въ XIV столѣтіи базилику начали срывать для постройки новаго собора, приказано было снять съ нея точный планъ и перспективный видъ, вслѣдствіе чего эти чертежи, дошедшіе до нашего времени, даютъ намъ полное представленіе о базиликѣ, гораздо болѣе полное, чѣмъ то, какое она могла бы дать сама, дошедши до насъ въ измѣненныхъ, испорченныхъ временемъ подробностяхъ. Только-что упомянутый эффектъ арокъ средняго наоса существовалъ въ другой старинной церкви, построенной Гоноріемъ въ Римѣ, извѣстной подъ названіемъ „Базилика св. Павла за стѣнами Рима“ (S. Paolo fouri la mura). Изъ колоннъ, подпиравшихъ арки, 24 колонны, чисто-античнаго происхожденія, были взяты изъ языческихъ храмовъ; остальныя же колонны были только неудачнымъ подражаніемъ имъ. Базилика эта въ 1723 году сгорѣла; до этого она была разграблена сарацинами, горѣла отъ удара молніи и вообще подвергалась многимъ перестройкамъ. Теперь она великолѣпно возстановлена, хотя уже въ измѣненномъ видѣ (см. рис. 369 и 370).

Остатки разныхъ базиликъ, и побогаче и побѣднѣе, разбросаны по разнымъ провинціямъ римской державы и даже по Алжиру. Въ Ливійской пустынѣ, на маломъ оазисѣ, находилась тоже базилика, въ которой римскій стиль смѣшивался съ чисто-египетскимъ. Константинъ строилъ базилику надъ гробомъ Господнимъ, базилику въ Виѳлеемѣ (начатую, по преданію, его матерью). Дошли онѣ до насъ въ сильно измѣненномъ видѣ. Ничего существеннаго о первоначальномъ сооруженіи ихъ сказать нельзя; но во всемъ виденъ старо-римскій базиличный мотивъ съ расширеннымъ только объемомъ. Потребность въ большемъ пространствѣ и свѣтѣ логическимъ образомъ придала зданію два боковыхъ наоса и возвысила средній, что

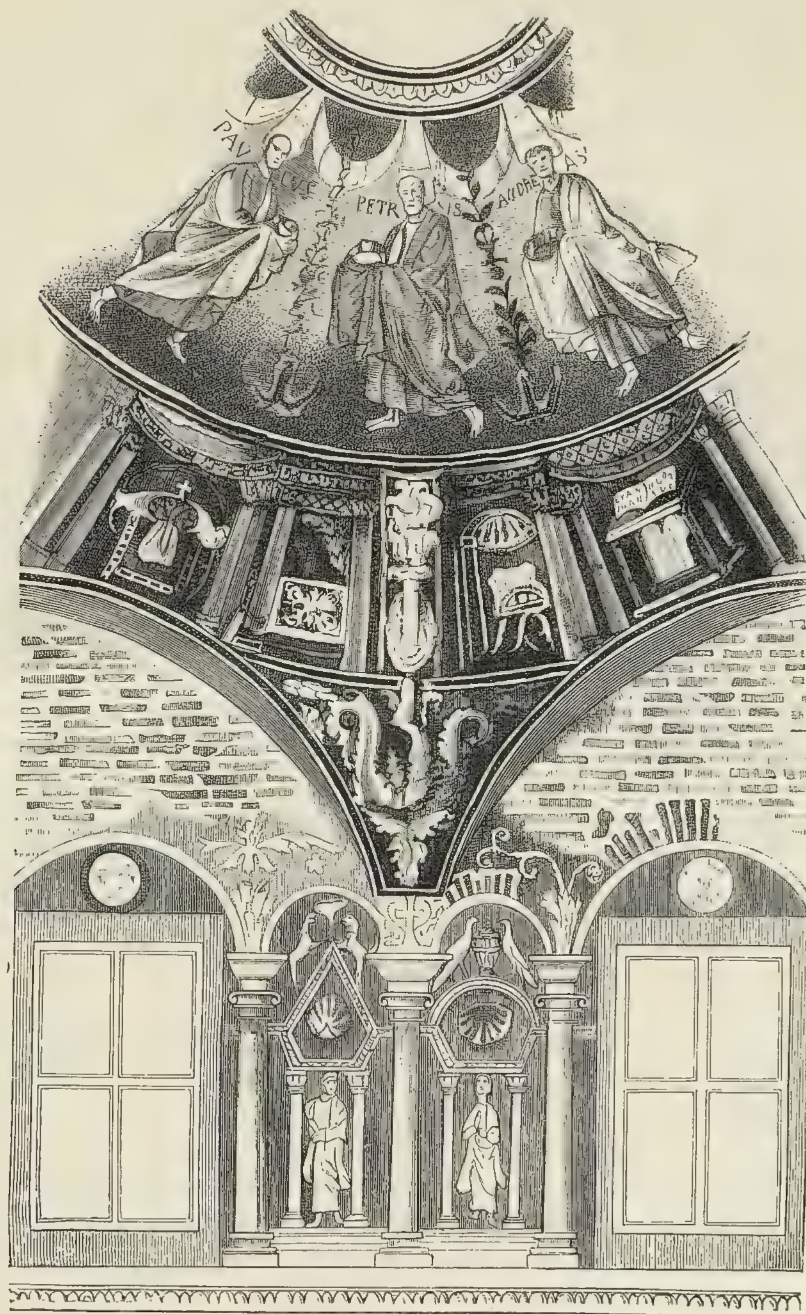


Рис. 373. Куполъ равеннскаго баптистерія.

вышло и торжественно и эффектно. Въ теченіе IV столѣтія уже установился типъ для христіанской базилики, удовлетворяющій цѣлямъ общественнаго богослуженія. О самостоятельной выработкѣ новыхъ формъ совершенно не заботились и, несмотря на отвращеніе къ памятникамъ язычества, брали въ новыя церкви великолѣпныя

принадлежности античныхъ памятниковъ. Въ болѣе самостоятельную форму стало вырабатываться христіанское архитектоническое искусство только уже въ Равеннѣ.

Императоръ Гонорій, считавшій Римъ мѣстомъ слабо-укрѣпленнымъ, составлявшимъ слишкомъ легкую приманку для сѣверныхъ народовъ, рѣшился перенести свою резиденцію въ Равенну, окруженную со всѣхъ сторонъ лагунами, выдвинувшуюся далеко въ Адріатическое море и представлявшую собою крѣпкую позицію. Здѣсь стали воздвигаться дворцы и церкви, и съ каждымъ вѣкомъ городъ расширялся и украшался—то извѣстной Галлой Плацидіей (сестрою Гонорія), то королями остъ-готскими, то представителями греческаго экзархата. Не имѣя за собою наличныхъ языческихъ памятниковъ, Равенна должна была дѣйствовать самостоятельнѣе,—въ ней должно было болѣе сказываться вліяніе Востока, чѣмъ Рима. Бѣдность наружныхъ стѣнъ здѣсь уже не повторяется: ихъ краситъ глухая аркада; надъ капителью колонны помѣщается кубъ съ трапецевидными сторонами, который облегчаетъ переходъ отъ колонны къ опирающейся на нее аркѣ, почему арка не давитъ всей тяжестью на капители, и колонна кажется менѣе отягощенной, съ большею легкостью несущей тяжелый грузъ стѣны (см. рис. 374). Изъ равеннскихъ церквей особенно замѣчательна церковь св. Аполлинарія (in Classe), въ которой нѣтъ обычныхъ боковыхъ крыльевъ. У св. Аполлинарія, вмѣсто этихъ крыльевъ (transcepta), есть продольное пространство, встрѣчающееся въ архитектурѣ впервые. Колонны разставлялись въ Равеннѣ нѣсколько шире; и колонны и детали начинаютъ носить отпечатокъ какой-то новой, еще неясной мысли. Нѣкоторая пестрота выкупается прекраснымъ освѣщеніемъ и величавостью общаго впечатлѣнія (см. рис. 371 и 372).

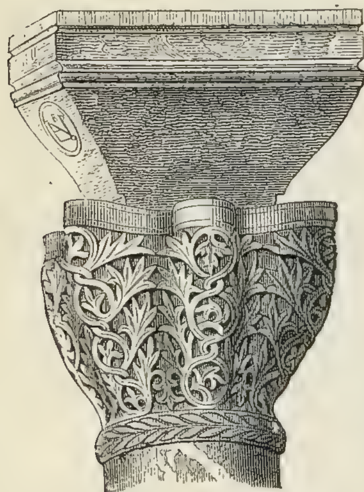


Рис. 374. Капитель изъ церкви св. Виталія въ Равеннѣ.

Освобожденіе отъ какихъ бы то ни было податей не только архитекторовъ и художниковъ, но даже каменщиковъ должно было, повидимому, повліять на увеличеніе строительныхъ силъ въ Византіи. Тѣ измѣненія, которыя сдѣлали художники въ сложной римской капители, мы не можемъ назвать противными духу эстетики. Выпуклый фризъ этого ордера покрытъ очень красивымъ орнаментомъ, и можно указать развѣ на неудачный архитравъ, какъ на самую слабую часть композиціи. Волюты замѣнены модильонами съ тоненькими кистями, и въ общемъ, повторяемъ, получается впечатлѣніе болѣе чѣмъ удовлетворительное.

Одновременно съ этими базиликами стали, сперва въ Римѣ, а затѣмъ и въ другихъ мѣстностяхъ, появляться круглыя церкви, мотивомъ внутренней отдѣлки которыхъ послужили тѣ же базилики. Вообразимъ себѣ какую-нибудь продольную церковь, разсѣченную по центральной линіи пополамъ; если мы возьмемъ одну изъ этихъ половинъ и свернемъ ее въ кругъ, то мы получимъ совершенно ясное представленіе о большинствѣ круглыхъ церквей. Высокій просвѣтъ и арочныя колонны средняго наоса

образуютъ центръ зданія; боковыя узкія галлереи вторыхъ наосовъ обнимутъ зданіе кругомъ и будутъ значительно ниже средняго. Такова была церковь св. Стефана въ Римѣ, такова была церковь св. Ангеловъ въ Перуджіи. Первые круглые храмы такъ близко подходили къ круглымъ языческимъ постройкамъ, что нѣкоторыя детали (напримѣръ, орнаменты изъ виноградныхъ листьевъ на сводѣ церкви св. Констанціи, схожіе съ орнаментами храма Бахуса) давали поводъ думать, что это постройки языческія. Собственно говоря, назначеніе этихъ круглыхъ церквей было двухъ родовъ: это были или баптистеріи, или надгробные памятники. Круглая форма для баптистерія чрезвычайно выгодна и позволяетъ расположить бассейнъ въ серединѣ зданія подъ самымъ свѣтомъ. Купальни римскихъ термъ вообще послужили прямымъ образцомъ

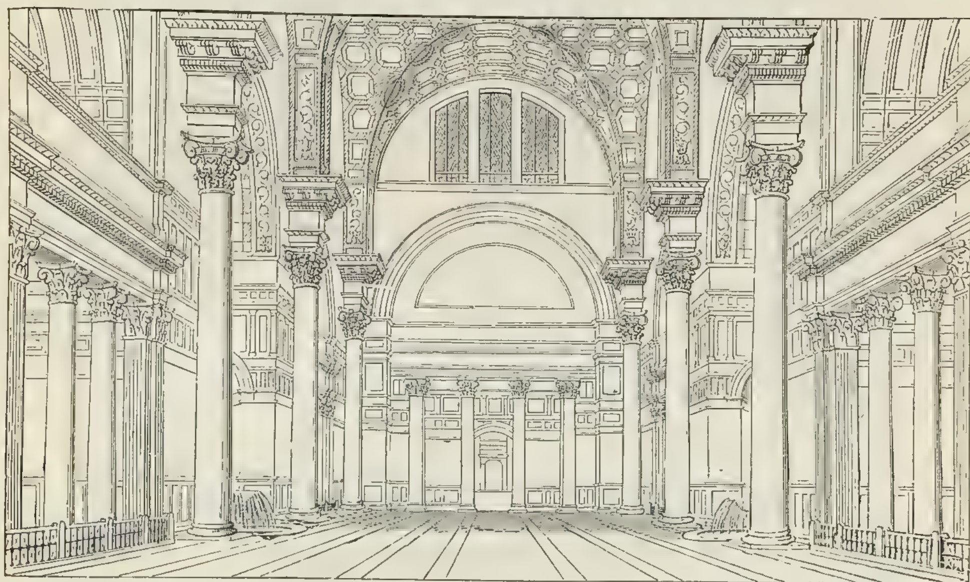


Рис. 375. Римскія термы—прообразы христіанскихъ храмовъ

церковныхъ построекъ (рис. 375). Иные изъ баптистеріевъ не вполнѣ круглы, а срѣзаны по сторонамъ и имѣютъ многоугольную форму. Изъ надгробныхъ памятниковъ особенное вниманіе мы можемъ обратить на гробницу Теодориха въ Равеннѣ, оригинальную по облицовкѣ стѣнъ и по колоссальности купола, сдѣланнаго изъ одного куска камня, съ необычайными усиліями перевезеннаго и поднятаго на часовню. Подножіе часовни восьмиугольное, въ настоящее время испорчено пристройкою лѣстницъ съ металлическими перилами (см. рис. 376).

Дальнѣйшее развитіе архитектуры старалось совмѣстить въ планѣ церкви форму круглую съ формой квадратною. Нерѣдко перестроенные изъ какихъ-либо зданій языческаго времени, баптистеріи и церкви разнообразили свои формы, получая нартексъ то сбоку, то прямо, то принимая форму креста, то осьмиугольника, то параллелограмма, то квадрата. Какъ на интереснѣйшую постройку этого времени можно указать на равеннскую церковь св. Виталія, представляющую переходное звено къ чисто-византійскому искусству—къ храму св. Софіи.

Первоначальнымъ пріютомъ христіанства были римскія катакомбы—узкіе подземные ходы, происхожденіе которыхъ съ точностью неизвѣстно. Сперва думали, что это были каменоломни, гдѣ добывался для многочисленныхъ построекъ Рима строительный матеріалъ, но теперь болѣе склоняются къ мысли, что это было кладбище. Расширяясь все больше и больше, онѣ образовали сѣть коридоровъ и залъ, длину которыхъ опредѣляютъ въ 860 верстъ. Число гробницъ въ этихъ коридорахъ можно считать милліонами. Когда наступила пора гоненій, и христіане не могли, подъ стра-

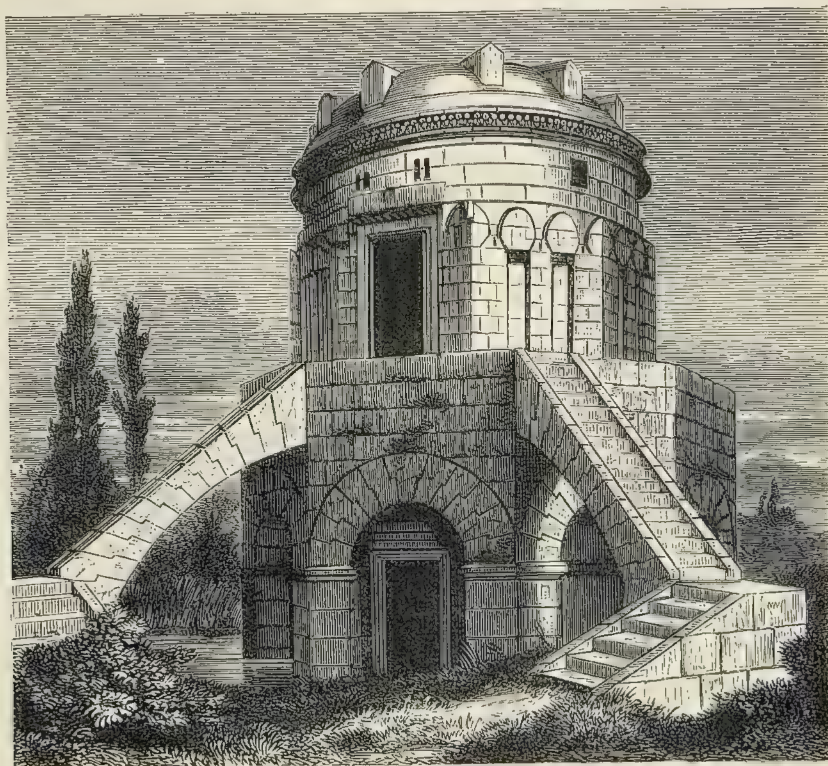


Рис. 376. Гробница Теодориха въ Равеннѣ.

хомъ смерти, открыто совершать свое служеніе, катакомбы оказались лучшимъ убѣжищемъ для нихъ. Первые христіане, люди по преимуществу изъ низшаго класса,—рабы, проводившіе весь день на работахъ, не могли иначе собираться на богослуженіе, какъ ночью; оттого-то всенощныя, заутрени и раннія обѣдни никогда не мѣшали ихъ дневнымъ трудамъ. Изъ какого-нибудь дома или, вѣрнѣе, изъ сада, помѣщавшагося въ центрѣ Рима и принадлежавшаго хозяину, который втайнѣ исповѣдывалъ новую вѣру, шелъ подземный ходъ въ катакомбы, и сюда-то, скрытые сумракомъ ночи, подъ видомъ кліентовъ и друзей, сходились христіане въ пещеры, вѣроятно, нѣсколько увеличенныя, обращенныя въ крипты для служенія. Престоломъ служилъ саркофагъ съ тѣломъ какого-нибудь мученика, варварски убіеннаго въ циркѣ, или епископа, признаннаго святымъ за непорочность жизни. Переходъ отъ чудной южной ночи, съ ярко-сіяющими звѣздами, съ зеленымъ свѣтомъ луны, съ блестящими

ярко-освѣщенными дворцами, въ мрачныя, скудно-освѣщенныя катакомбы, откуда слышалось пѣніе, придавалъ особенную таинственность и прелесть богослуженію. Послѣ травли и звѣрскихъ убійствъ въ Колизеѣ, цѣлыя сотни мучениковъ сносились сюда и ставились въ ниши, на которыхъ дѣлались надписи родными и родственниками умершихъ. Сожженіе тѣла было противно духу христіанской идеи воскрешенія, а зарывать покойнаго въ землю и ставить на могилѣ христіанскія эмблемы—значило выдавать себя и своихъ родственниковъ на жертву гонителей. Въ большинствѣ случаевъ христіанъ хоронили близъ гроба мученика, слѣдовательно и ближе къ мѣсту служенія и трапезы христіанъ. Иногда наверху, надъ алтаремъ, дѣлалось отверстіе для свѣта, такъ что потолокъ шелъ кверху уступами. Нерѣдко надъ криптой, пользовавшейся особеннымъ уваженіемъ, воздвигали впослѣдствіи, когда гоненія прекратились, настоящую церковь.

Первое время христіанства отличается удивительной чистотой религіозныхъ представленій. Было строжайше воспрещено христіанамъ всякое изображеніе—живописное или скульптурное—Іисуса. Апостолы-евреи, по давно укоренившимся въ ихъ національности традиціямъ, смотрѣли на каждое скульптурное произведеніе, какъ на кумиръ, и позволяли изображать только одинъ крестъ.

Найти, основываясь на фактическихъ данныхъ, а не на преданіи, точное время первоначальнаго появленія иконъ—чрезвычайно трудно. Съ увѣренностью можно сказать одно: у первыхъ послѣдователей Христа *не могло быть изображенія ихъ Божественнаго Учителя.* Живопись была совершенно чужда духу еврея и запрещалась религіей. По необходимости допуская архитектурныя формы (для чего призывались иноземные зодчіе), евреи съ пренебреженіемъ отворачивались отъ живописи и пластики, видя въ нихъ воплощеніе язычества. Съ вѣроятностью можно утверждать, что среди еврейства невозможно было въ то время появленіе живописца—до того это было діаметрально-противоположно всѣмъ ихъ воззрѣніямъ. Правда, греки и римляне были большіе любители увѣковѣчивать знаменитыхъ людей въ краскахъ и пластическихъ изображеніяхъ, но именно это самое обстоятельство и воспрещало имъ, при обращеніи въ христіанство, прибѣгать къ такому языческому пріему. Преданія сообщаютъ о разныхъ изображеніяхъ, снятыхъ съ Христа при Его жизни, но едва ли эти преданія заслуживаютъ вѣроятія. Какимъ образомъ, если бы имѣлись изображенія Спасителя у Его первыхъ послѣдователей, ни одинъ изъ писателей церковныхъ не упоминаетъ о нихъ? Св. Ириней даже прямо утверждаетъ, что изображеній Спасителя не существуетъ. Блаженный Августинъ указываетъ на то обстоятельство, что всѣ изображенія Христа не сходствуютъ между собою. Это показаніе Августина весьма важно и прямо уличаетъ въ подложности извѣстное письмо Лентула, гдѣ описывается съ большими подробностями наружность Іисуса. Письмо Лентула не только не современно Іисусу, но едва ли даже могло явиться ранѣе VIII вѣка.

Особенно вѣскимъ доказательствомъ несуществованія современныхъ портретовъ Христа среди первыхъ Его послѣдователей служитъ появленіе (нѣсколько позднѣе) тѣхъ странныхъ Его изображеній, которыя теперь могутъ показаться святотатственными. Произошло это отъ превратнаго пониманія текста и отъ того еще, что въ

евангеліяхъ нигдѣ не упоминается объ Его наружности. Между тѣмъ многіе писатели первыхъ вѣковъ утверждали, что Божество, явившееся на землю и взявшее на Себя всѣ грѣхи міра, явилось въ образѣ смиренномъ и уничиженномъ. Основанія

Рис. 377. Символическая живопись: Христосъ-пастырь; вокругъ—сцены изъ Ветхаго Завѣта и аллегоріи.

для такого рода изображеній находили въ нѣкоторыхъ мѣстахъ „Посланія апостола Павла къ филиппійцамъ“ и—что страннѣе всего—въ пророчествѣ Исаіи *).

Нѣкоторые изъ христіанскихъ писателей съ жаромъ описывали наружные недостатки образа Спасителя. Одинъ изъ нихъ восклицаетъ:—„Если Христосъ не пре-

*) «Онъ (І. Х.), будучи образомъ Божіимъ, не почиталъ хищеніемъ быть равнымъ Богу;

«Но уничижилъ Себя Самого, принявъ образъ раба, сдѣлавшись подобнымъ человѣкамъ и по виду ставъ какъ человѣкъ;

«Смирилъ Себя, бывъ послушнымъ даже до смерти, и смерти крестной»... (Посланіе къ филиппійцамъ, гл. II, ст. 6—8).

«Ибо Онъ взошелъ предъ Нимъ, какъ отпрыскъ и какъ ростокъ изъ сухой земли; нѣтъ въ

красенъ, если ликъ Его отталкиваетъ отъ себя,—именно въ немъ-то я и узнаю моего Господа!“ *). Другой говоритъ:—„Оттого и велико таинство искупленія, что Спаситель принялъ самый уничиженный видъ, показавъ этимъ, что плоть ничто предъ духомъ“ **). Третій утверждаетъ, что наружная красота могла бы отвлекать вниманіе учениковъ, разсѣивать отъ сосредоточія на главной мысли ***).

Но такое воззрѣніе находило уже и тогда весьма горячихъ противниковъ. Противники эти утверждали, что Христосъ былъ прекрасенъ лицомъ, и что великій духъ не могъ обитать въ недостойномъ его тѣлѣ. Блаженный Августинъ говоритъ, что Іисусъ былъ равно прекрасенъ и въ земной жизни, и на крестѣ, и въ гробу. Іоаннъ Златоустъ утверждаетъ, что Христосъ былъ прекраснѣйшій изъ людей на землѣ. Приверженцевъ красоты Христа было особенно много среди грековъ, такъ какъ у грека представленіе о божественности неразрывно было связано съ понятіемъ о красотѣ.

Самыя первыя изображенія Іисуса—были статуэтки изъ какого-нибудь металла или драгоцѣннаго камня. Гностики, чтившіе статуэтки мудрецовъ древности, совершали возліянія и передъ изображеніемъ Христа. До насъ ни одной такой статуэтки не дошло, но мы знаемъ изъ несомнѣнныхъ источниковъ о ихъ существованіи. Мы знаемъ также, что въ божницѣ Александра Севера, на ряду со статуями Юпитера и Венеры, находились статуи Христа и Моисея, передъ которыми императоръ ежедневно совершалъ обряды. Истинные христіане относились съ отвращеніемъ къ такому пантеону и, въ противоположность пластическимъ образамъ, довольствовались аллегорическимъ изображеніемъ имени Христа—какой-нибудь монограммой или символической фигурой.

Рис. 378. Лампа древне-христіанской эпохи въ видѣ корабля—ковчега спасенія.

Трудно рѣшить вопросъ, почему именно первые христіане прибѣгали къ символикѣ: потому ли, что христіанство преслѣдовалось, и каждое изображеніе христіанскаго характера могло воздвигнуть гоненіе, или потому, что языческія изваянія и

Немъ ни вида, ни величія, и мы видѣли Его, и не было въ Немъ вида, который привлекалъ бы насъ къ Нему.

«Онъ былъ презрѣнъ и умаленъ предъ людьми, мужъ скорбей и извѣдавшій болѣзни, и мы отвращали отъ Него лице свое; Онъ былъ презираемъ, и мы ни во что ставили Его.

«Но Онъ взялъ на себя наши немощи и понесъ наши болѣзни; а мы думали, что Онъ былъ поражаемъ, наказуемъ и уничиженъ Богомъ»... (Книга пророка Исаіи, глава LIII ст. 2—4).

*) Тертуліанъ.

**) Кириллъ Александрійскій.

***) Климентъ Александрійскій.

картины были живымъ контрастомъ духовному началу, преобладавшему въ христіанствѣ. Весьма возможно, что то и другое воздѣйствовало въ равной степени. Но что символика иногда была довольно тонкаго свойства — это несомнѣнно. Напримѣръ, отдѣльныя изображенія дверей, нерѣдко встрѣчающіяся на саркофагахъ и стѣнахъ, знаменуютъ собою Спасителя, ибо Онъ сказалъ:—„Я есмь дверь: кто войдетъ Мною, тотъ спасется" *). На одномъ изображеніи подъ дверью представленъ агнецъ съ крестомъ, и на немъ надпись:—„Ego sum ost:um et orile orum" **).

Намъ важно то обстоятельство, что христіане первыхъ вѣковъ довольствовались сухой, повидимому, аллегоріей и отворачивались отъ хорошихъ пластическихъ изображеній. Слѣдовательно христіанское чувство питалось гораздо болѣе внутренними, чѣмъ внѣшними образами. Вѣроятно, передъ изображеніемъ рыбы, содержащимъ въ своемъ греческомъ написаніи первыя буквы полнаго наименованія Христа ***), проливалось немало слезъ. Чувство умиленія, возбуждавшееся въ нихъ аллегорическимъ видомъ голубя—„птицы безъ желчи" (Palumba sine fele), прошло черезъ вѣка, и голубь осѣняетъ наши храмы и до сихъ поръ. Эмблематическое изображеніе пѣтуха, возвѣщающаго наступленіе свѣта послѣ ночной тьмы, еще задолго до разсвѣта, своимъ пророческимъ пѣніемъ, тоже перешло въ христіанскую церковь и увѣнчиваетъ, вмѣсто крестовъ, шпили лютеранскихъ храмовъ. Четвертая эмблема—агнецъ, сохранившаяся до нашихъ дней, какъ символъ кротости и незлобія, и въ то же время какъ жертва пасхальная древнихъ іудеевъ,—была любимымъ прообразомъ Спасителя. Закланный агнецъ такъ ясно представлялъ страданія Христа, но въ то же время въ этомъ изображеніи отсутствовалъ весь ужасъ распятой фигуры, молиться на которую человѣчество еще не привыкло. Даже изображенія креста долгое время не существовало у христіанъ: — совершая крестное знаменіе, христіане вполнѣ ясно напоминали себѣ этимъ дѣйствіемъ своего Искупителя и не нуждались въ наглядномъ изображеніи страшнаго орудія Его страданій. Намъ надо стать на точку зрѣнія первыхъ христіанъ, чтобы представить себѣ ужасъ, возбуждавшійся крестомъ — орудіемъ пытки, казни. Крестъ тогда соотвѣтствовалъ нашему теперешнему представленію о висѣлицѣ: это было самымъ позорнымъ орудіемъ казни, примѣнявшимся только къ рабамъ и презрѣннымъ преступникамъ. Даже схематическаго изображенія креста первые христіане избѣгаютъ, быть-можетъ, не желая уподобить свою священную эмблему древнему

Рис. 379. Христосъ-пастырь.
Фреска III вѣка изъ катакомбъ.

*) Іоаннъ, гл. X, ст. 9.

**) «Я—дверь и овчарня овецъ».

***) Рыба — ΙΧΘΥΣ, т.-е. Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σώτηρ (I. X. Сынъ Божій, Спаситель). Рыба, какъ символъ, перѣдко играетъ роль въ миѳическихъ сказаніяхъ Востока, гдѣ богъ перевоплощается для спасенія человѣка въ рыбу. Въ «Магабгаратѣ» въ нее воплощается Брама, а въ «Башвата-Пурана» — Вишну. Христа изображаютъ еще иногда катакомбы въ видѣ дельфина, обвившагося вокругъ трезубца.

египетскому кресту, игравшему такую роль въ символикѣ іерофантовъ и перешедшему изъ Египта на Востокъ, въ Ассирію и Персію *). Даже у евреевъ мы найдемъ амулеты, изображающіе этотъ символъ, и происхожденіе его нетрудно найти, вспомнивъ египетскій плѣнъ.

Не подлежитъ сомнѣнію и то, что, когда уже изображеніе креста появилось на побережьяхъ Средиземнаго моря, онъ началъ принимать форму, соотвѣтственную представленіямъ каждой народности. Вѣрующіе Египта, видя вездѣ въ рукахъ языческихъ божествъ таинственный крестъ, готовы были признать, что языческіе боги пророчествовали о крестной смерти Мессіи, и стали мало-по-малу соединять древнее изображеніе египетскаго креста съ христіанскимъ, сближать старыя вѣрованія съ новыми, такъ же, какъ у насъ, славянъ, „скотія бога Велеса“ совмѣстили со святымъ Власіемъ, покровителемъ стадъ. Иногда внутри египетскаго креста мы видимъ вписанную монограмму Спасителя.

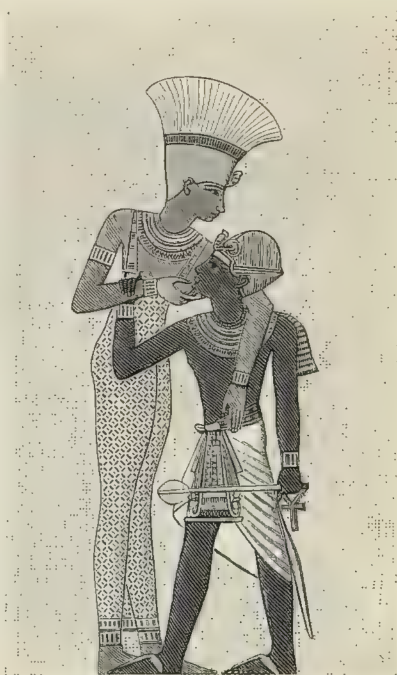


Рис. 380. Священныя изображенія египтянъ. Исида кормитъ сына.

Но и самыя изображенія креста у римлянъ, евреевъ и грековъ очень рѣдко имѣли ту форму, которая установлена въ наше время. Почти всегда оно приближается къ буквѣ *тау* (Т), и этой именно формы въ сущности и было орудіе казни, на которомъ былъ распятъ Мессія. Когда же наконецъ кресты стали появляться металлическіе, нерѣдко осыпанные драгоцѣнными камнями, то опять-таки мы не видимъ на нихъ долгое время фигуры распятаго Христа. Появленіе Божества на позорномъ крестѣ слишкомъ удручающе могло дѣйствовать на воображеніе новообращенныхъ и въ то же время возбудить насмѣшки язычниковъ. Римляне съ нескрываемымъ презрѣніемъ смотрѣли на христіанъ именно потому, что самое основаніе новой религіи казалось имъ чудовищнымъ. Они убѣждали христіанъ не боготворить Того, Кто Самъ не могъ Себя спасти и кончилъ жизнь позорной смертью. Имъ казалось, что христіане поклоняются именно „распятому преступнику“ — и недаромъ апостолъ Павелъ говоритъ, что проповѣдываніе вѣры въ Распятаго кажется для грековъ безуміемъ **). Конечно, греки, боготворившіе тучегонителя Зевса, Афродиту и Феба, вѣчно веселящихся на лазурномъ Олимпѣ, не могли примириться съ божествомъ, истекающимъ кровью на крестѣ. Даже когда начали уже появляться изображенія изъ жизни Спасителя, основанныя на евангельскомъ текстѣ, художники старались постоянно

*) Египетскій крестъ имѣетъ форму ☥ и долго считался многими писателями «ключомъ Нила»; въ сущности, это эмблема жизни и безсмертія.

**) Посланіе къ коринѳянамъ, гл. I, ст. 23.

избѣгать тѣхъ событій, гдѣ Христосъ подвергался уничиженію и поруганію. До распятой фигуры дошли нескоро, долгимъ путемъ аллегорій и символовъ.

Иногда изображали на крестѣ голубя съ оливковой вѣтвью—эмблему того, что Христосъ принесъ (подобно голубю въ ковчегъ Ноя) благовѣстіе въ сердца людей. Иногда изображали возлѣ креста агнца съ язвами на ногахъ и прободеннымъ бокомъ. Когда же рѣшились наконецъ изображать на крестѣ Самого Искупителя, то и тутъ начали съ Его бюста, изображая Его только до персей, при чемъ на лицѣ не отражалось и признака страданій, — Христосъ являлся просвѣтленнымъ смертью,

Рис. 381. Фрески въ катакомбахъ Рима. Богоматерь съ Младенцемъ.

но не умирающимъ. Подобныя изображенія можно иногда еще и теперь видѣть въ стѣнописи церквей: — голова Спасителя заключена въ золотой кругъ, раздѣленный крестомъ, такъ что самый ликъ приходится въ срединѣ креста, а крестъ какъ бы осѣняетъ изображеніе. Это и есть примитивная форма распятія.

Наконецъ, когда въ VI вѣкѣ художники рѣшились изобразить Распятаго, — они одѣли Его въ длинную тунику и прикрѣпили ко кресту, имѣющему видъ буквы Т. Каждая нога Его прибита гвоздемъ отдѣльно. Подъ ногами упоръ — дощечка или ступенька, поддерживающая тѣло *). Ликъ Христа и тутъ спокоенъ и свѣтелъ.

Изъ сказаннаго выше слѣдуетъ, что традиціи наши не могутъ восходить дальше VI вѣка—вотъ первоначальный источникъ изображенія распятія. Посмотримъ,

*) Безъ этой ступеньки никогда никого не распинали: тяжесть тѣла разорвала бы ручныя раны, и казнимый рухнулъ бы на землю.

правы ли были тогдашніе художники, представляя себѣ распятіе именно такимъ, а не въ томъ видѣ, какъ мы его изображаемъ теперь.

Древніе художники изображали крестъ несравненно меньшихъ размѣровъ, чѣмъ изображаютъ его теперь. Это фактически вѣрно. По обычаю, самъ преступникъ несъ на себѣ орудіе казни, слѣдовательно оно не могло отличаться гигантскими размѣрами, а должно было только удовлетворять одному требованію—выдержать на себѣ грузъ человѣческаго тѣла. Чтобы тѣло не свалилось, прорвавъ тяжи кистей руки, придѣлывалась къ кресту поперечина, на которую опирался казненный и которая въ достаточной мѣрѣ поддерживала тѣло. Что именно въ Римѣ была эта форма креста, указываетъ самое латинское выраженіе—„Sedere in cruce"—„сидѣть на крестѣ" и греческое—того же значенія. Руки, по всей вѣроятности, не только прибивались гвоздями, но и привязывались веревками. Преступника пригвождали, положивъ крестъ на землю, и потомъ уже его подымали, вкапывая основаніе креста въ заранѣе приготовленную яму. Несомнѣнно такъ же и снимали тѣло, вырывъ предварительно крестъ и сложивъ его на землю. Обычное же изображеніе снятія со креста едва ли близко къ истинному снятію. Не говоря уже о томъ, что крестъ не выдержалъ бы тяжести пяти человѣкъ, насѣвшихъ на него со всѣхъ сторонъ, зачѣмъ снимать со страшными усиліями висящее тѣло, когда несравненно проще освободить его отъ гвоздей и веревокъ въ лежачемъ положеніи?

Если крестъ и имѣлъ форму Т, то доска съ надписью, прибитая надъ головой преступника, придавала ему ту форму, къ которой мы привыкли. Ни на чемъ не основано изображеніе какого-то свитка съ таинственными буквами, нерѣдко прикрѣпляемаго надъ головою Христа. По закону, Онъ несъ на Себѣ повѣшенную на шеѣ надпись на доскѣ, указывавшую, въ чемъ была Его вина. Доска была прибита потомъ на крестъ, надъ головою казненнаго. Надпись эта, по указанію евангелистовъ Матѳея и Луки, была сдѣлана на трехъ языкахъ: арамейскомъ, греческомъ и латинскомъ. За болѣе правильное чтеніе теперь признается надпись:

„Rex Judaeorum hic est".

Тѣло Христа было пригвождено ко кресту обнаженнымъ. Но, конечно, древніе художники прикрыли тѣло Распятаго длинною туникою. Иногда увлеченія иконописцевъ превращали тунику эту въ длинный византійскій хитонъ съ великолѣпнымъ поясомъ и шитьемъ по подолу; къ хитону прибавляли царскую корону на голову Спасителя и шитыя сандаліи. Когда впервые появились изображенія обнаженнаго Іисуса, съ одной только повязкой на чреслахъ, чувство многихъ христіанъ было возмущено подобною наготою. Одинъ епископъ (Григорій Турскій), увидѣвъ такое распятіе въ Нарбоннѣ, назвалъ его непристойнымъ. Избѣгая реальнаго изображенія страданій, художники придавали Спасителю, какъ уже замѣчено выше, торжествующій видъ. Гвозди не пронзаютъ тѣло, а только намѣчены возлѣ, какъ атрибуты казни. Вокругъ головы блистаетъ нимбъ—золотое сіяніе,—подробность, цѣликомъ заимствованная изъ классическаго искусства. У всѣхъ народовъ споконъ-вѣка сіяніе является неизбѣжнымъ атрибутомъ божественности или происхожденія отъ божества. Въ Египтѣ, въ Индіи, въ Персіи, въ Китаѣ, въ Японіи—вездѣ божества окружены нимбами и

ореолами. На бюстахъ эпохи Александра Македонскаго мы находимъ слѣды металлическихъ лучей, окружавшихъ головы божества даже и въ произведеніяхъ пластики. Юлій Цезарь носилъ вѣнецъ съ золотыми лучами, приравнивая этимъ себя божеству. На монетахъ нерѣдко даже головы императоровъ окружены нимбами *). Въ живо-

Рис. 382. Добрый пастырь. Изъ катакомбъ св. Агнесы.

писи боги и богини рѣдко изображались безъ нимба. Съ ненавистью отвергая все языческое, христіане первыхъ вѣковъ отвергали и нимбъ, и прошло много времени, прежде чѣмъ изображенія Спасителя и Богородицы осѣнились золотымъ сіяніемъ.

---

*) См. раскрашенную таблицу VI: на верхней фрескѣ ясно виденъ священный нимбъ.

Реализмъ первыхъ художниковъ-христіанъ былъ, такъ сказать, мимовольный. Они ближе стояли къ эпохѣ Христа, чѣмъ мы, и потому съ большей правдивостью могли изобразить нѣкоторыя подробности окружавшей Его обстановки. Къ такимъ подробностямъ принадлежитъ, напримѣръ, какъ уже сказано выше, крестъ въ видѣ Т. Но долгое время художники не заботились объ исторической правдѣ изображеній. Для нихъ важно было представленіе о Христѣ, какъ о пастырѣ ихъ стада, какъ о Божественномъ Учителѣ, поправшемъ смерть и призвавшемъ человѣчество къ новой жизни. Поэтому мы видимъ, какъ первые христіане Рима, изображая Его въ видѣ пастыря, придаютъ Ему характеръ молодого римскаго пастуха. Онъ — въ короткой туникѣ, не доходящей до колѣнъ и наброшенной на одно плечо. Бороды нѣтъ и слѣда, ноги обнажены, на головѣ маленькая дорожная шляпа, на плечахъ—найденная овечка. Отъ этихъ изображеній вѣетъ милымъ непосредственнымъ чувствомъ, которому нѣтъ дѣла до этнографіи и археологіи. Иногда у пояса добраго пастыря повѣшенъ кувшинъ съ молокомъ, иногда свирѣль—неизбѣжная принадлежность пастуха. Нерѣдко языческіе миѳы находятъ свое примѣненіе въ христіанскихъ сюжетахъ. Одна изъ любимѣйшихъ сценъ античной живописи — Орфей, укрощающій музыкой дикихъ звѣрей — переносится въ христіанскія катакомбы, при чемъ мѣсто Орфея заступаетъ добрый пастырь. Сближеніе это становится тѣмъ болѣе понятнымъ, если мы вспомнимъ, какъ смотрѣли на Орфея греки. Орфей, по преданію, создалъ мистеріи и былъ сыномъ Аполлона. При звукахъ его пѣнія хищные звѣри изъ берлогъ выходили его слушать, рыбы выскакивали изъ воды, птицы слетались отовсюду, деревья преклоняли свои вѣтви, бури утихали. Къ эпохѣ христіанства языческій міръ утратилъ свою непоколебимую вѣру въ древнихъ боговъ, и уже Горацій говоритъ, что миѳъ объ Орфеѣ—аллегорія, что онъ—проповѣдникъ божественнаго закона, укротившій дикіе нравы и соединившій всѣхъ воедино на служеніе красотѣ. Тутъ уже въ значительной мѣрѣ чувствуется параллель,—и взглядъ на Орфея, какъ на божественнаго посланца, смягчившаго нравы, могъ быть весьма легко перенесенъ послѣдователями христіанства на Христа. Рисунокъ 359 (см. стр. 307) представляетъ Давида-пастуха, окруженнаго звѣрями,—и въ Давидѣ можно видѣть одновременно и Орфея и Мессію.

Во всѣхъ подобныхъ изображеніяхъ Христосъ является безусловно прекраснымъ, Ему приданъ характеръ незлобиваго юноши, стройнаго, переходящаго въ пору мужества. Это олицетвореніе того свѣтлаго христіанства, какимъ оно было въ первые вѣка, когда еще во имя Божіе не зажигались костры инквизиціи.

На всѣхъ изображеніяхъ первыхъ вѣковъ Христосъ является намъ юношей, сходнымъ съ Аполлономъ, такъ какъ юность—одно изъ неизмѣнныхъ качествъ божества. Мало-по-малу римское лицо и платье начинаютъ уступать мѣсто типу восточнаго характера, появляются борода и длинные волосы. Восточный характеръ особенно рѣзко подчеркивается въ живописныхъ работахъ римскаго Востока; Западъ даетъ образъ Христа менѣе смуглый, болѣе сѣвернаго типа. Типъ вырабатывается понемногу въ тотъ знакомый намъ образъ, который, различаясь по національностямъ, все же весьма схожъ въ общихъ чертахъ. Основаніемъ его служитъ письмо Лентула, хотя и признанное апокрифическимъ, но все же вытекшее изъ совокупности преданій

о наружномъ видѣ Спасителя *). Тѣмъ не менѣе Христосъ у каждаго народа получаетъ свой особенный оттѣнокъ. У армянъ — Онъ армянинъ; у Торвальдсена — Онъ носитъ сѣверо-германскій характеръ; а наши сѣверные инородцы, обращенные въ христіанство, изображаютъ Бога-Отца въ дохѣ и валенкахъ, не представляя себѣ блаженнаго пребыванія на небесахъ иначе, какъ въ теплой самоѣдской одеждѣ.

Рис. 383. Изъ римской катакомбы. Дѣва Марія и пророкъ Исаія.

Композиція скульптурныхъ барельефовъ, которыми изукрашены саркофаги лучшихъ временъ Римской имперіи, нѣсколько измѣнилась ко времени упадка и не имѣла уже той плавности въ трактовкѣ сюжетовъ, которая замѣчается въ античной работѣ. Вся полоса барельефа раздѣляется колонками на маленькія амбразуры, а въ каждой изъ нихъ помѣщается отдѣльный сюжетикъ, трактованный двумя, иногда тремя фигурками, которыя упираются головами въ арку амбразуры, а концами ногъ касаются карнизовъ. Такая отдѣлка пришлась по душѣ невзыскательному вкусу первыхъ христіанъ, и ихъ саркофаги теперь мы можемъ во множествѣ видѣть въ итальянскихъ музеяхъ и церквахъ. Тутъ изображаются Адамъ и Ева въ моментъ искушенія, шествіе Христа въ Іерусалимъ, Іисусъ Христосъ, сидящій на тронѣ (при чемъ небесный сводъ поддерживается миѳическимъ Атлантомъ), Авраамъ,

*) Вотъ текстъ этого письма, касающійся наружности Христа: «Въ наши дни появился человѣкъ высокой добродѣтели, по имени Іисусъ Христосъ. Онъ высокаго роста, прекрасенъ, имѣетъ благородное лицо, такъ что тѣ, кто видитъ Его, и восхищаются Имъ и боятся Его. У него волнистые волосы, почти кудрявые, цвѣта вина, блестящіе, падающіе на плечи, раздѣленные на двѣ половины, по обычаю назореевъ. Чело у него чистое, гладкое, нѣтъ на лицѣ ни пятенъ ни складокъ, нѣжный румянецъ играетъ на щекахъ. Носъ и ротъ безукоризненно правильны. Борода окладистая, тоже орѣховаго цвѣта, но небольшая и раздвоенная. Глаза совсѣмъ свѣтлые, голубые. Въ гнѣвѣ Онъ страшенъ, въ увѣщаніи—полонъ любви; Онъ ясенъ, но никогда не теряя достоинства. Никто никогда не видѣлъ Его смѣющимся, но плакалъ Онъ часто. Онъ держится прямо. Его руки и ноги прекрасны. Когда говоритъ, Онъ и величественъ и скроменъ. Это прекраснѣйшій изъ сыновъ человѣческихъ».

приносящій Исаака въ жертву, и проч. и проч. Конечно, мы не можемъ искать въ этихъ изображеніяхъ и слѣда реальной вѣрности: Авраамъ стоитъ молодцовато въ римской тогѣ; въ такихъ же костюмахъ ходятъ на небесахъ пророки; на отрокахъ въ пещи огненной надѣты римскіе сапоги. Первымъ долгомъ соблюдается симметрія; въ сценѣ райскаго искушенія центръ композиціи занимаетъ дерево, обвитое снизу зміемъ, а прародители, ростомъ какъ разъ въ это дерево, стоятъ картинно по бокамъ, отставивъ

Рис. 384. Могильщикъ Діогенъ. Изображеніе покойнаго надъ его могилой въ катакомбахъ.

симметрично одну изъ ногъ и склонившись въ разныя стороны (см. рис. 377); по бокамъ Даніила два льва, выглядывающіе изъ-за рамки, словно вылѣплены изъ одной формы. Ни одинъ типъ не имѣетъ индивидуальности, всѣ лица между собой схожи, но общее впечатлѣніе движенія передано недурно.

Изъ статуй этого періода на первомъ планѣ можно поставить извѣстную бронзовую статую Петра, помѣщающуюся въ соборѣ имени апостола. Статуя эта служитъ предметомъ самаго яркаго поклоненія со стороны католиковъ, такъ что большой палецъ правой ноги совершенно стерся отъ ихъ усердныхъ лобзаній. Въ общемъ, сидящая фигура, съ ключомъ въ одной рукѣ и благословляющая сложенными перстами другой руки, нѣсколько натянута и суха, но все-таки представляетъ много благородства и даже сенаторской важности, чему немало способствуетъ римское одѣяніе.

Выше было сказано, что стѣны катакомбъ съ самыхъ первыхъ временъ христіанства стали уже покрываться символическими фресками. Со временемъ эти фрески стали преобразовываться въ цѣлыя сцены изъ жизни христіанъ, при чемъ

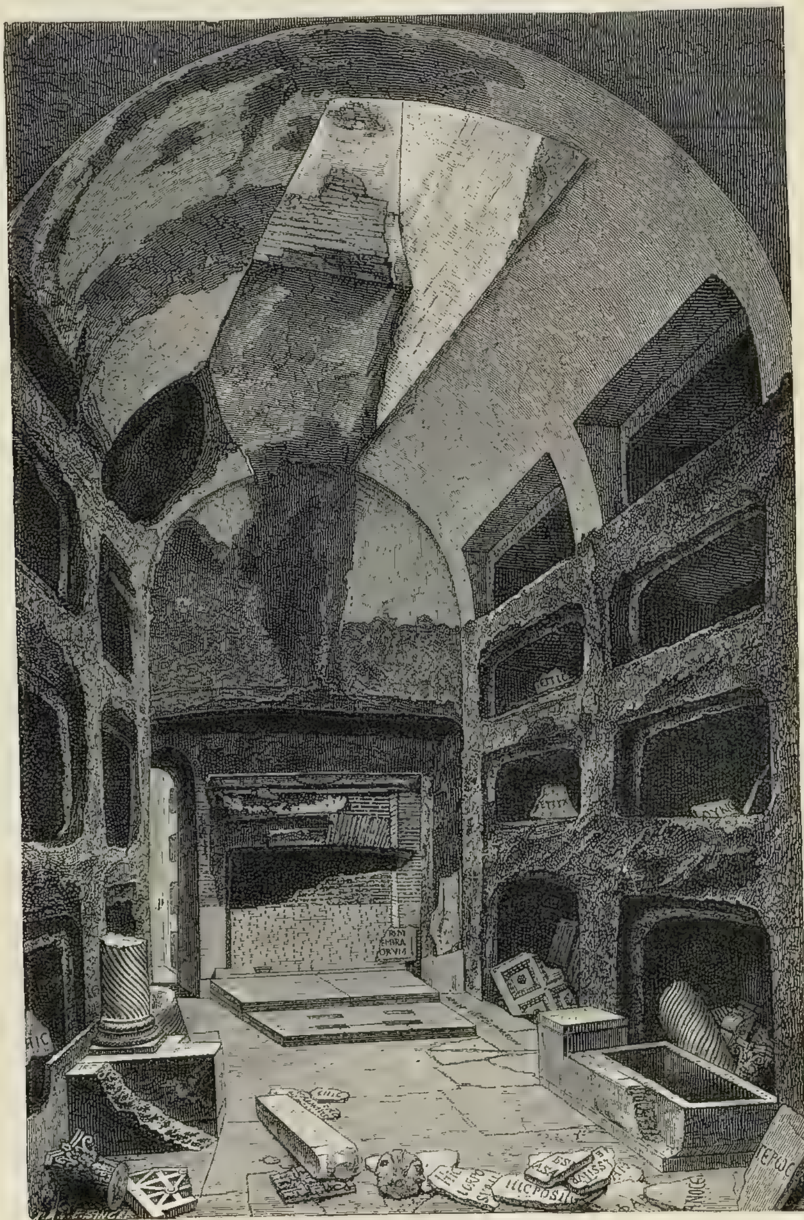


Рис. 385. Римскія катакомбы.

общій характеръ рисунковъ мало чѣмъ отличался отъ позднихъ римскихъ фресокъ. Но и здѣсь, какъ и всюду, тонкость античныхъ красокъ, унаслѣдованная христіанами, согрѣта тѣмъ кроткимъ величіемъ, котораго мы не найдемъ въ антикахъ. Отсутствіе рисунка, неправильность анатоміи не мѣшаетъ намъ восхищаться этими фор-

мами въ катакомбахъ св. Каликста, Розаліи и проч. Въ VI вѣкѣ стали появляться въ живописи фресокъ новые элементы; символистика замѣняется изображеніями святыхъ; художникъ ищетъ характернаго типа. Въ работѣ не чувствуется широкаго размаха рисовальной кисти, но всюду сквозитъ горячее внутреннее одушевленіе. Мозаика все болѣе и болѣе завоевываетъ себѣ мѣсто, замѣняя собою непрочную живопись фресокъ. Хотя гораздо затруднительнѣе передать мозаичной работой всю тонкость и нѣжность лица, и хотя въ сущности она пригодна только для громадныхъ произведеній, но ея долговѣчность привлекаетъ болѣе всего остального.

Нельзя не отмѣтить также въ высшей степени замѣчательныхъ работъ по миніатюрѣ. Рукописи, бывшія въ то время въ общемъ употребленіи, иногда расцвѣчались замѣчательными изображеніями и цѣнились очень высоко. Библія, иллюстрированная христіанскими художниками, явила прямое подражаніе римскимъ иллюстраціямъ къ Гомеру и Вергилію.

Полный расцвѣтъ древне-христіанскаго искусства нашелъ себѣ мѣсто въ Византіи, гдѣ было сравнительно меньше базиликъ и гдѣ круглая церковь стала преобладать надъ остальными типами. Роскошная отдѣлка деталей, уклоненіе отъ простого характера первыхъ базиликъ, стремленіе къ грандіозному и къ блеску общаго впечатлѣнія проявились на Востокѣ еще во времена Константина. Сперва обширность мѣста для разраставшагося богослуженія потребовала пространства передъ алтаремъ, а затѣмъ пришлось и верхъ церкви сдѣлать соотвѣтствующимъ обширному расположенію нижнихъ частей. Византійцы съ особенной любовью останавливаются на куполѣ, которымъ вѣнчаютъ главный наосъ, группируя около него купола другихъ сосѣднихъ, меньшихъ наосовъ. Сосредоточіе такого сооруженія совмѣщается въ эффектѣ общаго, и только алтарное пространство, устраивавшееся, конечно, въ сторонѣ, невольно отвлекало вниманіе, привлекало его въ глубь, какъ бы противорѣча основному желанію строителя. Верхомъ всего, что создало искусство Византіи, надо, конечно, считать знаменитый Софійскій соборъ въ Константинополѣ—созданіе двухъ архитекторовъ: Анѳимія изъ Траллеса и Исидора изъ Милета. Зданіе было выстроено по повелѣнію императора, которому во снѣ было видѣніе, указавшее ему размѣры и планъ постройки. Постройка его тянулась всего только шесть лѣтъ, и надъ ней постоянно рабо-

Рис. 385. Статуя св. Петра въ Римѣ. Въ соборѣ имени апостола.

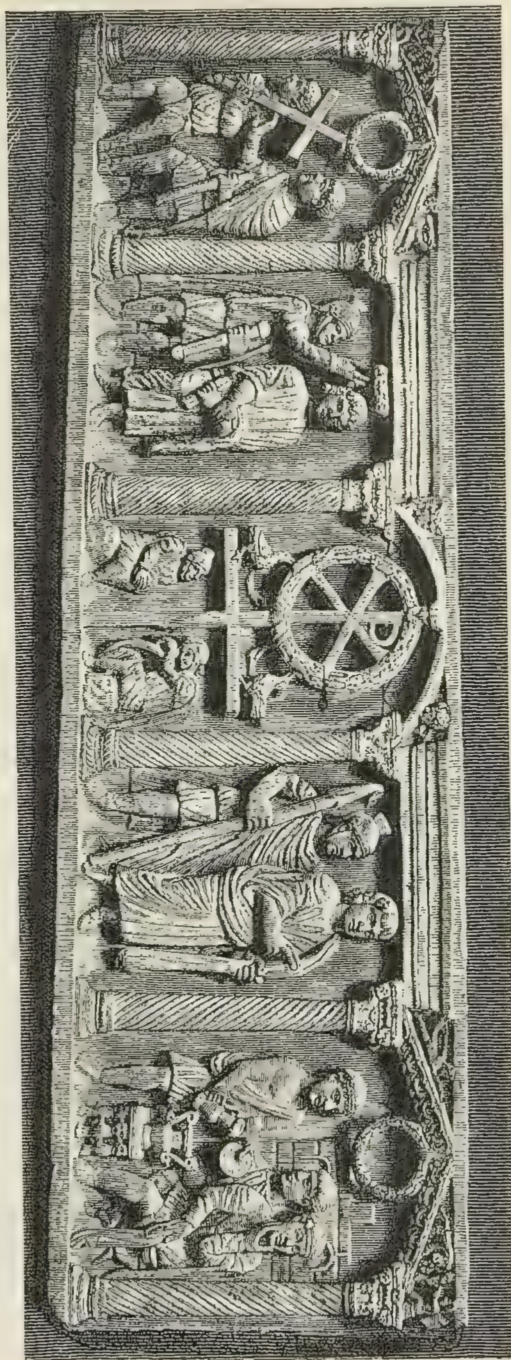


Рис. 386. Рельефы на мраморномъ саркофагѣ римскихъ катакомбъ (IV вѣка). Изображеніе Страстей Господнихъ.

тали 10.000 рабочихъ. Издержки на постройку были громадны. Черезъ 20 лѣтъ послѣ открытія храма землетрясеніе повредило куполъ, и тогда его замѣнили новымъ, укрѣпивъ контрафорсами. Храмъ сохранился до сихъ поръ, обращенный въ мечеть, и до сихъ поръ производитъ своимъ внутреннимъ видомъ неотразимое впечатлѣніе.

„Едва вы перешагнете черезъ порогъ нартекса, — пишетъ одинъ современный путешественникъ:— васъ обойметъ со всѣхъ сторонъ именно это мягкое, спокойное сіяніе. Свѣтъ нисходитъ сверху и гармоничной волной скатывается внизъ, по карнизамъ, колоннамъ и капителямъ. Въ свѣтѣ этомъ есть что-то матовое, неуловимое, и въ этомъ неуловимомъ первое впечатлѣніе вновь вступающаго въ соборъ.

„Направо и налѣво—двухъярусные ряды колоннъ. Онѣ не кажутся ни слишкомъ высоки ни низки. Ихъ арки дышатъ благородствомъ римской классической эпохи: онѣ не приторнаго стиля ренессансъ, не ломаются въ дерзкую стрѣльчатую линію, а правильнымъ, равномѣрнымъ полукружіемъ связываютъ воздушными звеньями колоннады. Колоннады взлетаютъ наверхъ и тамъ переходятъ въ куполъ, производящій впечатлѣніе несравненное по своимъ идеально-яснымъ очертаніямъ и по своей непонятной двойственности. Онъ влечетъ васъ къ своей безпредѣльной высотѣ, и въ то же время вы чувствуете, что этотъ сводъ близокъ, что онъ тутъ, надъ вами. Это не стремленіе въ безконечную высь готической башни. Нѣтъ, здѣсь небо кажется въ самомъ храмѣ, и самъ храмъ — какое-то преддверіе уже небеснаго чертога. Какъ только глазъ не останавливается на ближайшихъ подробностяхъ, —

гармонія общаго охватываетъ васъ. Вы чувствуете пространство, а не строеніе; вы охвачены чѣмъ-то свѣтлымъ, воздушнымъ, прозрачнымъ, спокойнымъ, искрящимся, стремящимся кверху и тамъ наверху заканчивающимся куполомъ, который мягко круглится и разрѣшаетъ всю грандіозную задачу общаго тихою, ласковою, спокойною линіею.

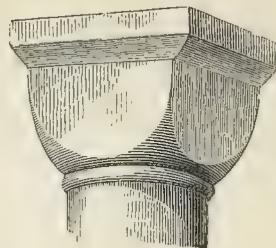


Рис. 387. Византійская колонна.

„Въ этомъ храмѣ молились милліоны христіанъ; теперь милліоны послѣдователей пророка съ фанатической вѣрой выкликаютъ свои молитвы. Дайте святую Софію буддистамъ, евреямъ, язычникамъ—и всѣ здѣсь поставятъ свои алтари и будутъ молиться. Это домъ молитвы, это храмъ Бога—помимо всякихъ церквей и вѣроисповѣданій. Вопросъ о томъ, чѣмъ долженъ быть храмъ,—разрѣшенъ здѣсь, и тысяча четыреста лѣтъ, прошедшія со времени его постройки, ни на шагъ не подвинули впередъ искусство для лучшаго разрѣшенія этого вопроса.

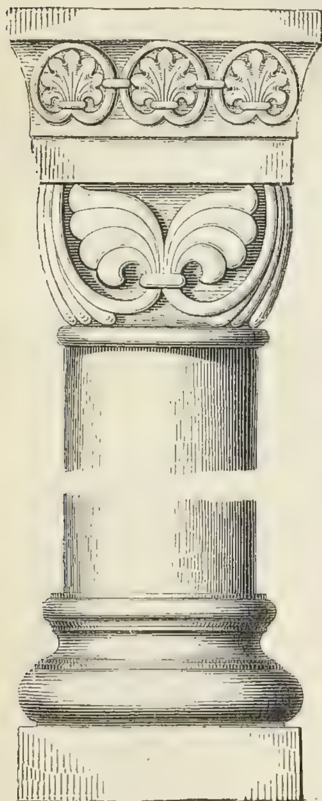


Рис. 388. Четыреугольная капитель византійской колонны.

„Понятно, какія чувства загорѣлись въ груди пословъ Володимировыхъ—полунорвежцевъ, полуварваровъ, отправленныхъ за море нашимъ княземъ ради обрѣтенія вѣры—при входѣ въ Софію. „Пріидохомъ же къ Греки,—говоритъ Несторова лѣтопись: — и ведоша ны, идѣже служатъ Богу своему, и не свѣмы, на небѣ ли были есьмы; нѣсть бо на земли таковаго вида, ни красоты таковыя; и недоумѣваемъ сказати, токмо вѣмы, яко всюду Богъ со человѣки пребываетъ, и есть служба ихъ паче всѣхъ странъ. Мы убо не можемъ забыти красоты тоя: всякъ человѣкъ аще вкуситъ сладка, послѣди горести не пріимлетъ; тако и мы не имамы здѣ быти".

„Надо смотрѣть—и не видѣть ни огромныхъ щитовъ, что прикрыли священныя мозаики, ни безобразныхъ люстръ со шкаликами, ни балаганныхъ лѣсенокъ и куполовъ Михраба, откуда кричатъ муллы. Но сквозь штукатурку надо уловить проступающія очертанія шестикрылыхъ серафимовъ, парящихъ на парусахъ главнаго купола. Надо забыть магометанскій храмъ, заброшенный правительствомъ, обвалившійся, испорченный варварскими придатками и землетрясеніями, и надо почувствовать прежній византійскій храмъ Юстиніана.

„Юстиніанъ наложилъ подати на свою страну, чтобы успѣшнѣе вести построеніе храма. Солея и амвонъ—это былъ цѣлый годичный доходъ съ Египта. Амвонъ этотъ, въ видѣ огромной трибуны, стоялъ по серединѣ храма, осѣненный куполомъ, и весь сверкалъ золотомъ, мраморомъ, драгоцѣнными каменьями. Престолъ сіялъ эмалью и цѣлой радугой безцѣнныхъ украшеній. Юстиніана можно обвинять въ чемъ угодно, но онъ величайшій строитель Византіи.

„Византійскія легенды говорятъ, что планъ храма былъ указанъ императору во снѣ ангеломъ. Другой ангелъ указывалъ императору, гдѣ и какъ найти средства на постройку. Третій — исправлялъ и дополнялъ уже начатое сооруженіе. Едва ли легенда эта умаляетъ талантъ византійскихъ зодчихъ, которые сумѣли воплотить въ реальную дѣйствительность сны Юстиніана. Когда 27 декабря 537 года императоръ подъѣхалъ ко входу во храмъ на своей великолѣпной квадригѣ и, войдя, увидѣлъ его во всемъ блескѣ, онъ имѣлъ полное право воскликнуть: „Соломонъ, я побѣдилъ тебя!“ Лѣтописи искусства, въ свой чередъ, должны занести на свои хартіи на почетное мѣсто имя императора, который видѣлъ сны такой поразительной красоты.

„Софія—храмъ хотя и вполнѣ христіанскій, но плоть отъ плоти языческихъ храмовъ. Многія части ея были прямо привезены изъ „капищъ“. Нѣкая почтенная

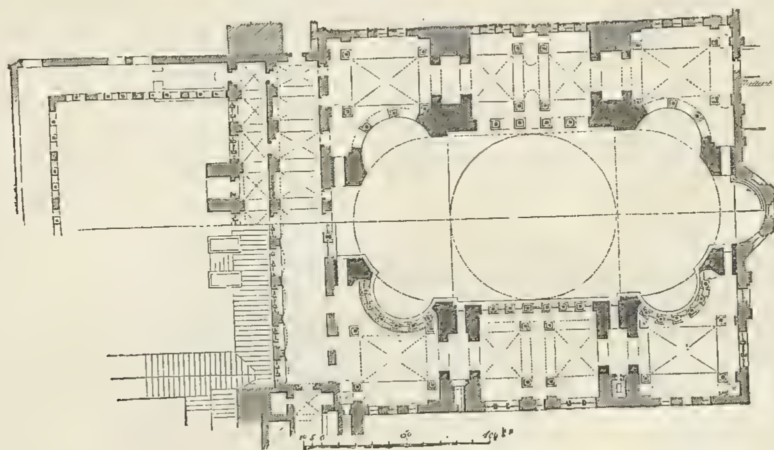


Рис. 389. Планъ св. Софіи въ Константинополѣ.

вдова Марція прислала Юстиніану восемь великолѣпныхъ порфировыхъ колоннъ изъ бальбекскаго храма Солнца. Преторъ Константинъ съ той же цѣлью ограбилъ эфесскіе храмы. Есть колонны изъ Аѳинъ, Трои, съ Цикладскихъ острововъ. Словомъ, императоръ бралъ всюду, откуда можно было взять, особенно если при этомъ разрушались храмы ненавистнаго язычества.

„Надъ колоссальнымъ куполомъ Софіи задумывались лучшіе архитектора міра. Изъ чего онъ сдѣланъ? Какъ держится эта масса цѣлое тысячелѣтіе на воздухѣ? Говорили, что онъ состоитъ изъ родосскихъ бѣлыхъ пористыхъ черепицъ. За послѣднее время стали утверждать, что это неправда, что онъ сдѣланъ изъ пемзы, и что отсюда его легкость. Несомнѣнно одно, что куполъ, сдѣланный при первой постройкѣ, обрушился черезъ двадцать лѣтъ послѣ освященія храма, когда уже оба строителя умерли, но живъ еще былъ Юстиніанъ, и нынѣшній куполъ возведенъ зодчимъ, даже имя котораго затеряно. Упалъ куполъ отъ земетрясенія; но новый, испытавъ цѣлый рядъ землетрясеній, держится до сихъ поръ, и іюльская катастрофа землетрясенія 1894 года не повліяла на него, если не считать небольшую трещину надъ верхней, правой отъ входа колоннадой“.

Конечно, оригинальныя формы св. Софіи появились не сразу, и предтечей ихъ мы видимъ въ храмѣ св. Виталія и въ церкви свв. Сергія и Вакха. До насъ не дошли нѣкоторыя постройки, служившія мотивами для деталей св. Софіи. Нельзя же предположить, что нѣкоторыя нововведенія явились впервые при построеніи этого собора, это было бы слишкомъ рискованно. Куполъ собора, имѣющій въ діаметрѣ болѣе 15 саж. и вершину на 23 саж. отъ полу, выпускаетъ отъ себя на востокъ и на западъ два полукупола, а тѣ, въ свою очередь, разрѣшаются къ краямъ тремя маленькими полукуполами, опирающимися на галлереи арокъ. Въ главномъ куполѣ сдѣлано 40 оконъ, а подъ ними идетъ еще тройной рядъ наружныхъ оконъ стѣнныхъ. Галлереи, апсида, нартексъ освѣщаются тоже стѣнными окнами очень ярко и удобно. Куполъ кажется легкимъ, потому что столбы главныхъ арокъ поставлены ребромъ къ центру и тѣмъ скрадываютъ свою толщину. Архитекторами понято глубокое значеніе масштаба, и глазъ сразу можетъ дѣлать точную оцѣнку разстоянія. Если детали храма нельзя назвать классическими, то тѣмъ не менѣе надобно признать, что ихъ взаимная гармонія идеально выдержана. Наружное его впечатлѣніе много уступаетъ внутренности: громоздко и болѣе смѣло, чѣмъ красиво; это, по выраженію Куглера, нагроможденіе стихійныхъ массъ первобытнаго міра, тяжелое и массивное. Христіанскій культъ выработалъ нѣчто простое, сосредоточенное, дѣйствующее успокоительно на душу зрителя. Внѣшность храма не представляетъ ни одного архитектоническаго новаго образованія, хоть сколько-нибудь замѣчательнаго. На св. Софіи сказалась та черта византійскаго искусства, въ силу которой оно ничего до конца не выработало, стало искусствомъ этнографическимъ, остановившимся на полудорогѣ и апатично застывшимъ.

Рис. 390. Святая Софія, обращенная въ мечеть.

Вслѣдъ за св. Софіей, минуя множество другихъ образцовъ византійскаго строительнаго искусства, которыми изобилуетъ юго-восточная Европа, слѣдуетъ упомянуть другой соборъ, выстроенный въ византійскомъ стилѣ и пользующійся огромной извѣстностью. Мы говоримъ о первоначальномъ видѣ собора св. Марка въ Венеціи, построенномъ сперва въ чисто-византійскомъ стилѣ и только впослѣдствіи измѣнен-

номъ римскими порталами, новыми куполами и готическими вышками, совершенно заслонившими византійскій характеръ постройки. Соборъ св. Марка начатъ былъ въ концѣ X-го вѣка и конченъ въ концѣ XI-го. Первичный его планъ представляетъ обычный греческій крестъ, хотя и не похожъ ни на одинъ изъ плановъ византійскихъ церквей. Нартексъ передней части собора возведенъ несомнѣнно позже, тѣмъ болѣе, что стиль его романскій; внутренняя обдѣлка собора отличается хорошо разсчитанными эффектами и сплошь украшена мозаикой по золотому фону. Смѣшанный стиль всего строенія придаетъ храму очень своеобразный и далеко не лишенный изящества видъ. О его новѣйшемъ фасадѣ будетъ сказано ниже.

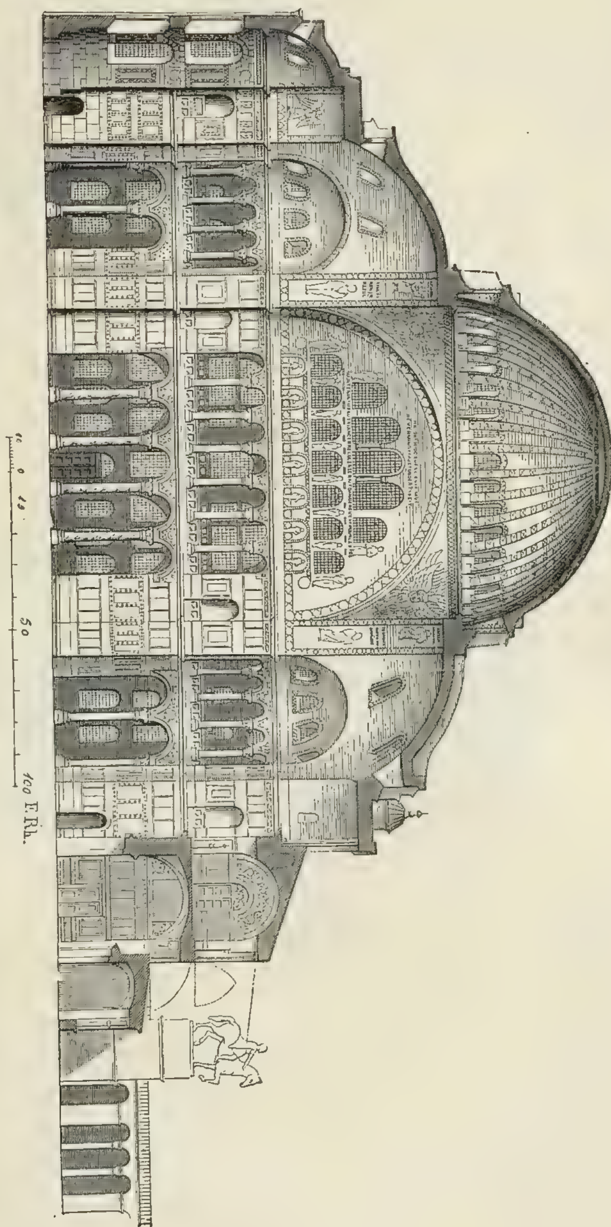


Рис. 391. Константинополь. Храмъ св. Софіи. Разрѣзъ въ длину.

Въ Западной Европѣ христіанство долго имѣло характеръ чисто-греческій. Даже богослуженіе и книги богословскаго содержанія были писаны на греческомъ языкѣ. Латинская церковь клонилась инстинктивно къ монархіи; сначала представители ея вели скромную жизнь, не желали присвоивать себѣ никакой особенной власти. Іаковъ, братъ Господень, былъ, по преданію, первымъ епископомъ Рима, и преемники его, принявшіе отъ него благодать, не выказывали стремленія ко всемірному господству; но впослѣдствіи религіозные споры, различныя толкованія догматовъ породили несогласіе между главою Рима и восточными церквами. Св. Кипріанъ на карѳагенскомъ соборѣ говорилъ: „Мы не должны поставлять себѣ епископовъ надъ епископами, стремиться къ деспотической власти: каждый

епископъ долженъ поступать, какъ онъ знаетъ, какъ ему кажется лучше; ни онъ судить, ни его судить никто не можетъ; надъ нами одинъ судья—Іисусъ Христосъ".

Политическое положеніе и громадное скопленіе богатствъ въ Римѣ невольно выдвинуло его представителей на первый планъ. Римскій епископъ рѣшался не присутствовать на вселенскихъ соборахъ, а посылать за себя младшихъ чиновъ, что было несравненно выгоднѣе. Епископство Рима, въ силу огромныхъ богатствъ мѣстной церкви, сдѣлалось заманчивымъ, и избраніе на епископскій престолъ вызывало ожесточенные раздоры. При избраніи Дамаса въ базиликѣ Цетиньи было убито 130 человѣкъ, такъ какъ соискатели призвали къ себѣ на помощь толпу гладіаторовъ и всякой сволочи, а правительство принуждено было употребить для водворенія порядка вооруженную силу. Въ Римъ стали стекаться обиженные чѣмъ-либо въ восточной церкви:—онъ сталъ убѣжищемъ для недовольныхъ всѣхъ партій. Учрежденіе монашескаго ордена, который ввелъ въ Римѣ св. Іеронимъ, было необходимою мѣрою противъ безнравственности римскаго духовенства, во главѣ котораго стоялъ Дамасъ. Но много лѣтъ должно было пройти, прежде чѣмъ безбрачіе духовенства было безповоротно установлено.

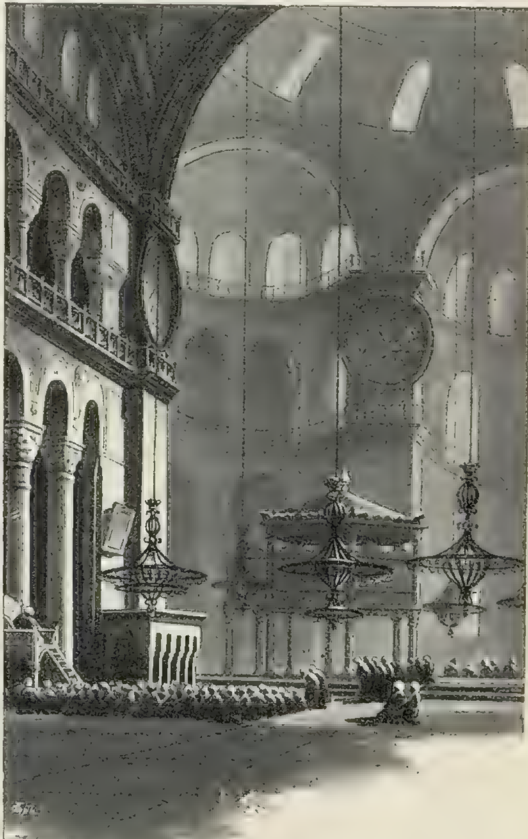


Рис. 392. Внутренность Ая-Софіи въ настоящее время.

Всѣ чувствовали, что необходима одна могучая власть для яснаго и опредѣленнаго рѣшенія вопроса о римскомъ первенствѣ и о томъ противорѣчіи и разладѣ, которыми былъ переполненъ синклитъ римскаго духовенства; но въ это время совершилось огромной важности событіе: произошло паденіе Рима.

619 лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ чуждый врагъ подступалъ къ Риму — Ганнибалъ, и вотъ теперь является Аларихъ. Народъ смутился, его религіозные принципы пошатнулись, въ головѣ мелькнули сомнѣнія: покровительствуетъ ли Господь Риму, не была ли лучше религія дѣдовъ, и не обратиться ли къ ней снова? Съ согласія самого папы, народъ въ слѣпомъ отчаяніи опять приноситъ жертвы Юпитеру. Аларихъ то бралъ выкупъ и отступалъ, то, въ силу новыхъ несогласій съ императоромъ, подступалъ къ Риму, и наконецъ въ 410 году чернь открыла измѣнически ворота врагамъ — и вѣчный городъ палъ. Богатства его были разграблены. Аристократическія фамиліи захудали. Но изъ пепла стараго Рима возродился новый

Рис. 393. Внутренность мечети Ая-Софiи въ Константинополѣ. По современной фотографiи

фениксъ—христіанскій Римъ. Униженіе старыхъ аристократическихъ родовъ только возвысило духовную власть,—епископъ сталъ первымъ лицомъ въ городѣ. Какъ разъ въ это время св. Іеронимъ окончилъ свой латинскій переводъ Священнаго Писанія. Въ то время какъ Востокъ занимался отвлеченными спорами и диспутами, на Западѣ церковь добывала практическіе результаты—организовала духовную власть. На сторонѣ Рима было слишкомъ много преимуществъ передъ остальными церквами.

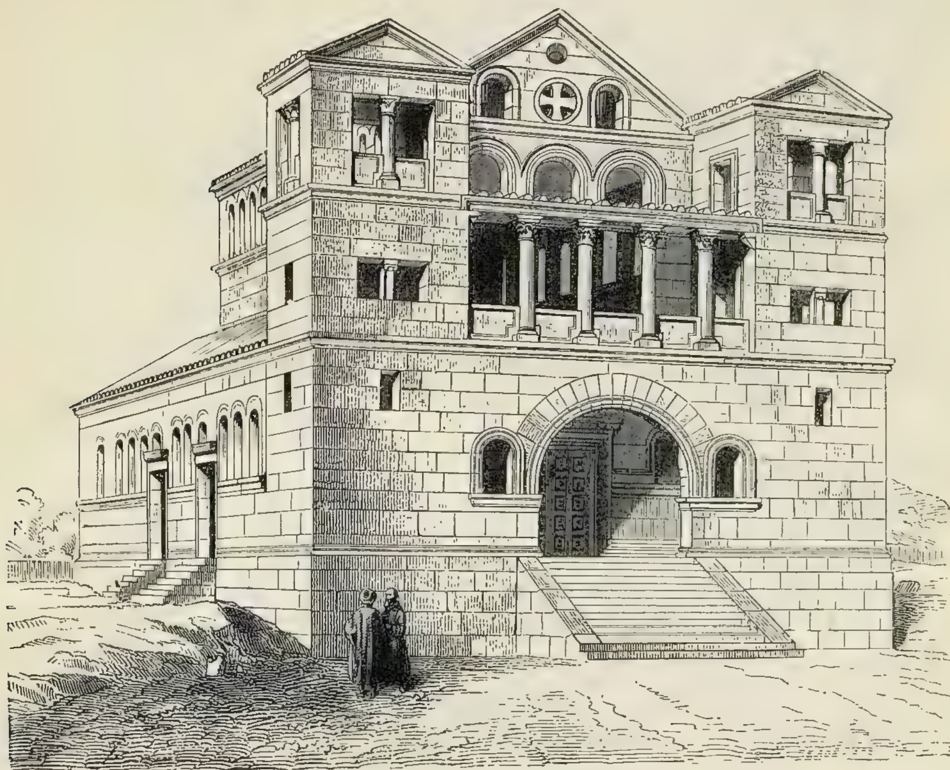


Рис. 394. Типъ церковной постройки въ Сиріи, въ Турманинѣ.

Римъ былъ слишкомъ изолированъ отъ контроля императорской власти, чтобы стать вровень съ епископствомъ Александріи и Константинополя.

Язычество падало все болѣе и болѣе. Еще при Θеодосіи Великомъ вышелъ законъ, по которому каждый, вошедшій въ языческій храмъ Египта, платилъ штрафъ въ размѣрѣ 15 ф. золота. На языческіе храмы Александріи смотрѣли, какъ на гнѣздо колдовства, волшебной магіи и центры сношенія съ дьяволомъ. Монахамъ и черни было ненавистно наслѣдіе Птоломеевъ — дивный храмъ Сераписа, признававшійся великолѣпнѣйшимъ храмомъ не только Африки, но и всего міра. Глубокая ученость жрецовъ казалась ненужной, грѣховной. Живопись удивительной законченности, отличныя статуи, словомъ, прекраснѣйшіе остатки египетской древности казались отголоскомъ идольской требы. Распространено было мнѣніе, что въ сокровенныхъ покояхъ этого зданія совершаются самыя отвратительныя мистеріи. На порти-

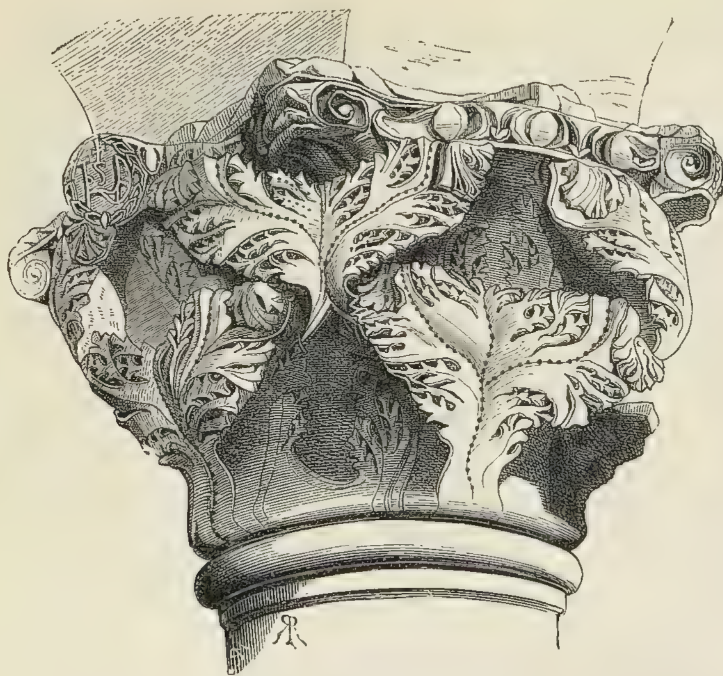


Рис. 395. Капитель колонны изъ базилики Геркулеса въ Равеннѣ.

кахъ храма стояли блестящіе бронзовые круги, и чернь говорила, что это атрибуты волхвовъ, которые вмѣстѣ съ фараономъ враждовали противъ Моисея. Увы! чернь не знала, что эти диски служили Эратосѳену для опредѣленія окружности луны, Атимохару—для опредѣленія движенія небесныхъ планетъ! Увѣряли, что въ святилищѣ храма жрецы увлекали наиболѣе богатыхъ и красивыхъ женщинъ Александріи, а тѣ воображали, что ихъ похищаютъ боги. При разрытіи земли для закладки христіанскаго храма, были найдены остатки символическихъ изображеній Озириса, и ихъ выставили для посмѣшища на площади. Египтяне не снесли такого поруганія, и среди нихъ вспыхнуло возстаніе съ философомъ Олимпіемъ во главѣ. Христіанъ захватывали, приводили къ жертвеннику, заставляли приносить жертву и затѣмъ убивали. Тогда вышло повелѣніе отъ Ѳеодосія истребить знаменитую александрійскую библіотеку и разграбить храмъ Сераписа. Ударъ топора низвергъ стараго бога, и стаи испуганныхъ мышей, гнѣздившихся въ немъ, ринулись во всѣ стороны, когда великанъ рухнулъ на землю. Масса чудесъ, которыми жрецы держали въ повиновеніи и страхѣ народъ, была разыскана грабителями, уполномоченными закономъ. Съ огромными трудами успѣли разрушить чудное зданіе до фундамента; на его мѣстѣ была выстроена церковь.

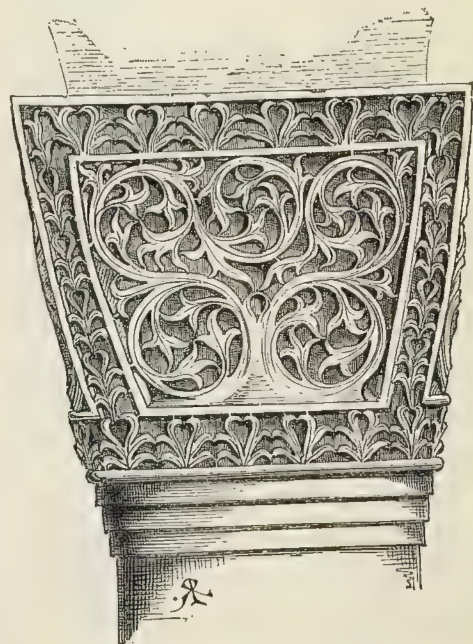


Рис. 396. Четырехгранная капитель изъ базилики св. Михаила въ Равеннѣ.

Александрія считалась въ то время пунктомъ огромной важности—соперницей

Византіи; въ ея гавани всегда сбиралось безчисленное множество судовъ, защищенныхъ отъ сѣвернаго вѣтра моломъ въ $^3/_4$ мили длиною. Со всѣхъ сторонъ тянулись сюда караваны судовъ и верблюдовъ. Въ центрѣ города стоялъ роскошный мавзолей съ прахомъ Александра; превосходныя зданія дворца, биржи, суда, храмовъ Пана и Нептуна, театровъ, церквей и синагогъ дѣлали городъ однимъ изъ прелестнѣйшихъ городовъ африканскаго побережья. Въ гавани стоялъ знаменитый Фаросскій маякъ, считавшійся чудомъ свѣта; на одномъ краю города находились царскіе доки, на другомъ—циркъ; далѣе шли рынки, гимназіи, фонтаны, сады, обелиски. Позолочен-

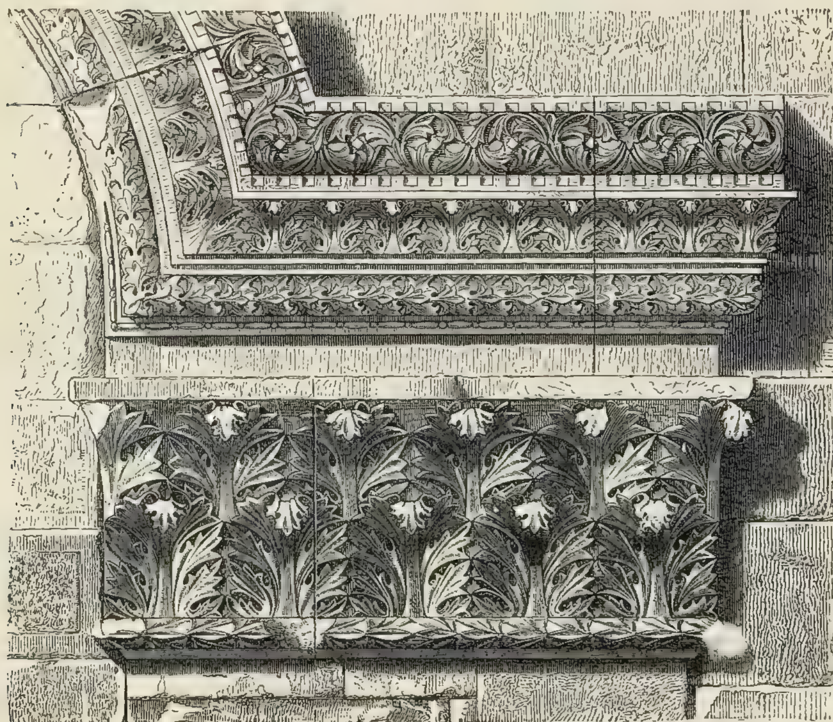


Рис. 397. Орнаментъ на Золотыхъ воротахъ въ Іерусалимѣ.

ные куполы крышъ сверкали на солнцѣ. По улицамъ шли богатые христіане въ платьяхъ, вышитыхъ изреченіями изъ библіи, съ маленькимъ евангеліемъ, висѣвшимъ на золотой шейной цѣпочкѣ, съ мальтійскими собачонками въ алмазныхъ ошейникахъ и рабами, защищавшими ихъ отъ солнца большими зонтиками и опахалами. Вѣчно занятые евреи толковали кучками о своихъ дѣлахъ. Язычники на колесницахъ ѣздили на лекціи прелестной Ипатіи, дочери математика Ѳеона, которая комментировала ученія перипатетиковъ, неоплатониковъ и геометровъ. У ея воротъ стоялъ всегда длинный рядъ колесницъ, на ея лекціи собирались такіе аристократическіе представители города, что собранію ихъ могъ бы позавидовать и самъ епископъ. Въ городѣ говорили, что она чернокнижница, увлекающая слушателей чарами, говорили, что она гадаетъ по халдейскимъ талисманамъ, по свѣту мѣсяца на стѣнѣ, по волшебнымъ зеркаламъ, по жиламъ на рукахъ, по звѣздамъ. Всѣ эти толки при-

вели къ тому, что судьба Ипатіи была вскорѣ рѣшена: Ипатію убили, и разъяренная толпа растерзала ее. Такимъ-то путемъ, въ 414 году по Р. Х., въ умственномъ центрѣ тогдашняго міра, былъ положенъ конецъ свободной греческой философіи, и наука подчинена церковному авторитету.

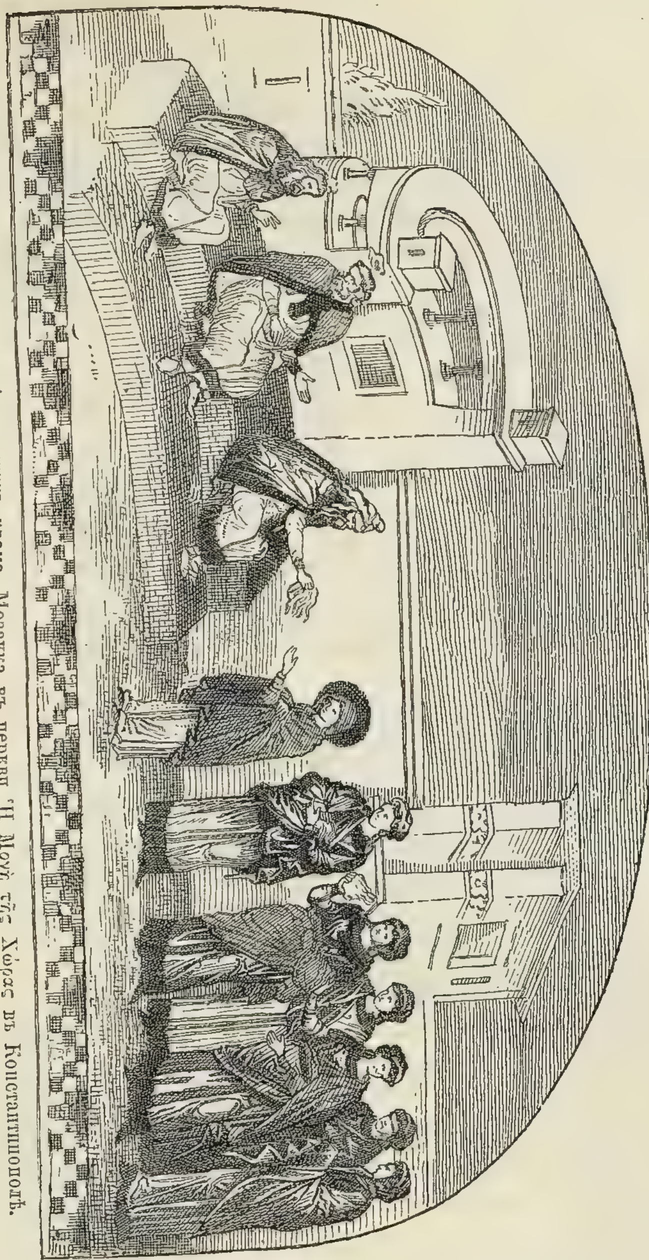


Рис. 398. Дѣва Марія среди дѣвственницъ храма. Мозаика въ церкви Ἡ Μονὴ τῆς Χώρας въ Константинополѣ.

Теперь намъ остается сказать нѣсколько словъ о рисункахъ, находящихся въ этой главѣ, описанія которыхъ нѣтъ непосредственно въ текстѣ *).

Рис. 399. Давидъ и Іеремія. Миніатюра изъ твореній Григорія Великаго изъ Національной библіотеки Парижа. Нѣкоторые рисунки въ рукописяхъ IX и X столѣтій имѣютъ тотъ же характеръ, какъ и старо-христіанскія произведенія. Одна и та же манера письма, законченность, тѣ же краски и пріемы, образы, заимствованные у древнихъ. Детали нашего рисунка совершенно въ античномъ вкусѣ: женская фигура около Давида—мелодія, изъ-за колонны выглядываетъ эхо, внизу—гора Виѳлеемъ. Это иллюстрація 17-й проповѣди Григорія Великаго

*) Подробности о бытѣ первыхъ христіанъ читатели найдутъ въ сочиненіи: Rome souterraine Resumé des découvertes de M. Rossi dans les catacombes romaines etc., par J. Spencer, Nerthcote et_W. R. Brownlow, traduit de l'anglais, avec des additions et des notes par Paul Allord.—На русскомъ языкѣ есть сочиненіе Фрикке: «Римскія катакомбы». По Византіи есть сочиненіе Байе: «Византійское искусство».

на текстъ изъ пророка Іереміи и псалмовъ. Налѣво рабы опускаютъ пророка въ могилу; направо пророкъ Наѳанъ увѣщаваетъ царя. Посрединѣ, подъ балдахиномъ Вирсавія (фигура поясная), на которую глядитъ изъ окна Давидъ. Позади ея ангелъ-хранитель. Введеніе въ картину одного лица въ два разные момента его жизни— обычный пріемъ старыхъ художниковъ.

Рис. 359. Давидъ со стадомъ (изъ Хлудовскаго псалтыря въ Москвѣ). Миніатюра эта носитъ еще наивный отпечатокъ первыхъ вѣковъ христіанства. Позднѣйшія иллюстраціи къ священному писанію богато и пестро раскрашиваются, но далеко не отличаются первоначальной свободой фантазіи и непосредственностью.

Рис. 399. Давидъ и Іеремія. Миніатюра изъ сочиненія Григорія Великаго.

Весьма интересно изображеніе Добраго Пастыря на рис. 361. Это мозаика надъ могилою Галлы Плацидіи въ Равеннѣ. Античное вліяніе Рима тутъ сквозитъ въ каждой детали, начиная съ орнамента и кончая головою Христа. Рис. 362 изображаетъ копію съ мозаики изъ церкви св. Косьмы и Даміана въ Римѣ. Она относится къ IV вѣку, и въ ней уже чувствуется отступленіе отъ античныхъ формъ и стремленіе къ строгой симметріи. Мозаика на рис. 363 — типичный образецъ наивно-трогательной компоновки сюжетовъ изъ священнаго писанія. Рисунокъ 377 представляетъ Добраго Пастыря съ заблудшей овцой на плечахъ (изъ катакомбъ св. Агнесы). Вокругъ — эмблемы и аллегоріи: Моисей, источающій воду, пророкъ Іона, прародители въ раю и пр. Изображеніе Добраго Пастыря повторяется на рис. 379 и 382. Иные видятъ въ овцѣ душу умершаго, которую Христосъ переноситъ въ вѣчную обитель свѣта. Подобное изображеніе иногда встрѣчается на этрусскихъ погребальныхъ сосудахъ.

На рисункѣ 383 мы видимъ Дѣву Марію и ликующаго пророка Исаію, предрекшаго рожденіе Мессіи. Изображеніе это находится въ катакомбахъ Присциллы. Рисунокъ 381 воспроизводитъ характерное изображеніе Богоматери изъ катакомбъ св. Агнесы.

Могильщикъ Діогенъ (рис. 384). Прежде принимали это портретное изображеніе за аллегорію Христа - каменщика. Но надпись прямо удостовѣряетъ, что это надгробный портретъ. Званіе могильщика было у первыхъ христіанъ весьма

Рис. 400. Мозаика купола баптистерія въ Равеннѣ. С. Джіованни.

почетнымъ, и въ могильщики избирались люди съ безукоризненно - нравственной репутаціей.

Рисунокъ 398. Мозаика изъ церкви Ἡ Μονὴ τῆς Χώρας (Спасителя-жизнедавца) въ Константинополѣ. Помѣщается она на внутренней стѣнѣ нартекса и изображаетъ Дѣву Марію среди другихъ дѣвственницъ храма. Одежды у всѣхъ античныя. Мозаика принадлежитъ XI вѣку, но носитъ характеръ старо-христіанскаго типа живописи.

Рисунки 373 и 400 —мозаичный куполъ равеннскаго баптистерія С. Джіованни. Одна изъ самыхъ характерныхъ и прелестныхъ мозаикъ старо-христіанскаго періода.

Въ серединѣ изображено крещеніе Іисуса Христа. Вокругъ лучеобразно расположены фигуры апостоловъ и святыхъ, среди гирляндъ и фантастическихъ орнаментовъ.

ис. 401. Мозаика въ Кахріэ-Джами въ Константинополѣ. Кахріэ-Джами — мечеть на окраинѣ Стамбула, мало посѣщаемая путешественниками, но обладающая превосходно-сохранившимися византійскими мозаиками. На рисункѣ 403 изображенъ наружный видъ этой мечети, сохранившей чисто-византійскій характеръ древнехристіанской церкви. Отъ землетрясенія 1894 года Кахріэ-Джами сильно пострадала.

Рис. 401. Христіанская мозаика въ мечети Кахріэ-Джами въ Константинополѣ.

Миніатюрная живопись, иллюстрировавшая рукописи, идетъ въ Византіи рука-объ-руку съ мозаикой и стѣнописью. Можно изучить византійскую живопись только по однѣмъ миніатюрамъ и не ошибиться въ своихъ выводахъ. Техника, трактовка сюжета, его тенденція проявляются совершенно одинаково и въ маленькомъ рисункѣ на бумагѣ, и въ колоссальной композиціи для собора. То немногое, что̀ дошло до нашего времени изъ византійской стѣнописи, стоитъ въ полной гармоніи съ современной ей миніатюрой. Отсюда нетрудно пополнить наши свѣдѣнія о мало извѣстныхъ намъ періодахъ живописи по соотвѣтственнымъ рукописнымъ иллюстраціямъ.

Рис. 372 представляетъ внутренность равеннскаго храма св. Аполлинарія Nuovo. Это была базилика, построенная Теодорихомъ (С.-Мартино in coelo aureo) и по технической структурѣ не уступаетъ лучшимъ памятникамъ VI вѣка. Особенно хороши арки съ кронштейнами. Не слѣдуетъ смѣшивать церковь Аполлинарія Новаго съ базиликой Аполлинарія in Classis, изображенной на рис. 371 и находившейся въ древнемъ портѣ Равенны. Капитель изъ третьей равеннской церкви св. Виталія, представленная на рис. 374, уже носитъ отпечатокъ сильнаго вліянія Византіи.

Рисунки 387 и 388 представляютъ византійскія капители въ дальнѣйшей разработкѣ. Взяты онѣ изъ храма въ Лоохѣ, о которомъ еще будетъ говориться ниже.

Рисунокъ 394 изображаетъ намъ типъ малоазійскихъ церквей. Тамъ римско-византійская архитектура получила характеръ чрезвычайно своеобразный. Это церковь въ Турманинѣ, въ Сиріи. Постройка—трехкорабельной базилики съ римскими арками и портиками, фронтонами и колоннадами. Башни крыты черепицей.

Рисунки 395 и 396 указываютъ на сильное восточное вліяніе, которому подчинялись европейскіе храмы. Обѣ капители уже утрачиваютъ структивный характеръ

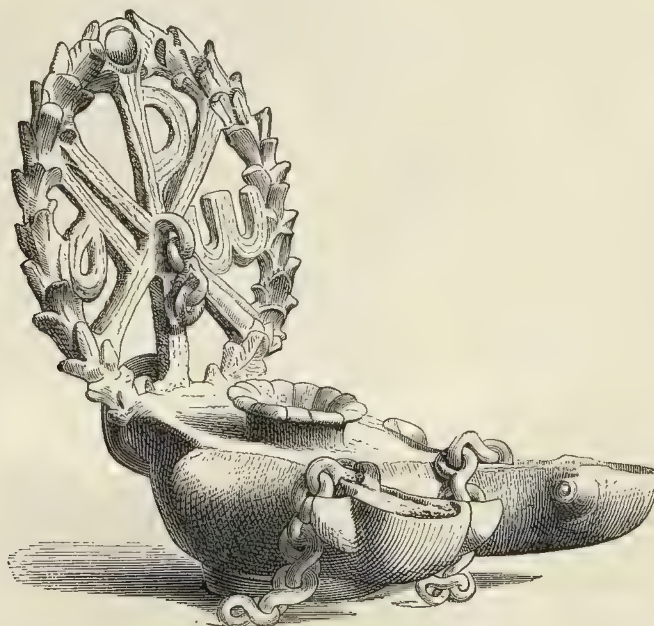


Рис. 402. Лампа первыхъ вѣковъ христіанства. Изъ собранія Ватикана.

и обращаются просто въ украшеніе съ плоскимъ орнаментомъ. Первая капитель—изъ базилики Геркулеса въ Равеннѣ (временъ Теодориха Великаго); вторая — изъ церкви св. Михаила въ томъ же городѣ. Въ свой чередъ, рис. 397 указываетъ на византійское вліяніе, которому подчинился Востокъ. Золотыя ворота въ Іерусалимѣ представляютъ очень характерное смѣшеніе формъ западныхъ и восточныхъ.

Рис. 380 приведенъ, какъ характерное изображеніе богини, кормящей ребенка, чтобы показать, что изображеніе Дѣвы Маріи съ Младенцемъ опять-таки не явилось какъ нѣчто новое, никогда прежде не замѣчавшееся въ искусствѣ, и что христіанская иконопись все же имѣетъ непосредственную связь съ древнимъ искусствомъ.

Наконецъ слѣдуетъ упомянуть о двухъ изображеніяхъ древне-христіанскихъ лампъ. Одна изъ нихъ (рис. 378) представляетъ корабль, съ кормчимъ-Христомъ и христіанскою душою. Другая (рис. 402) — превосходная композиція въ античномъ стилѣ съ монограммой Христа вмѣсто ручки—α ☧·ω.

Каѳедральный соборъ Монреале въ Палермо.

Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ.

Рисунокъ VI, на цвѣтномъ фонѣ, представляетъ внутреннiй видъ одной изъ превосходнѣйшихъ церквей византiйскаго типа, уже слегка тронутой влiянiемъ арабовъ. По плану, сицилiйскiй храмъ Монреале—базилика, но съ византiйскимъ куполомъ. Колонны и здѣсь, какъ въ святой Софiи, взяты изъ языческихъ храмовъ, но капители къ нимъ придѣланы новыя. Арка надъ колоннами характера уже стрѣльчатаго — арабскаго, такiя же и окна. Балки крыши напоминаютъ базилику, но испещрены орнаментомъ мавританскаго характера. Того же характера и фризъ подъ окнами. Общее впечатлѣнiе дополняется превосходно - сохранившимися мозаиками. Все это дѣлаетъ соборъ Монреале однимъ изъ важнѣйшихъ и превосходнѣйшихъ памятниковъ византiйскаго искусства, связаннымъ вдобавокъ съ самобытнымъ арабскимъ стилемъ, къ разсмотрѣнiю котораго мы теперь и перейдемъ. Не имѣя, повидимому, ничего общаго съ Византiей, арабская архитектура тѣмъ не менѣе даже основнымъ планомъ нерѣдко напоминаетъ постройку византiйской ротонды.

Рис. 403. Кахрiе-Джами—византiйская церковь, обращенная въ мечеть. Стамбулъ.

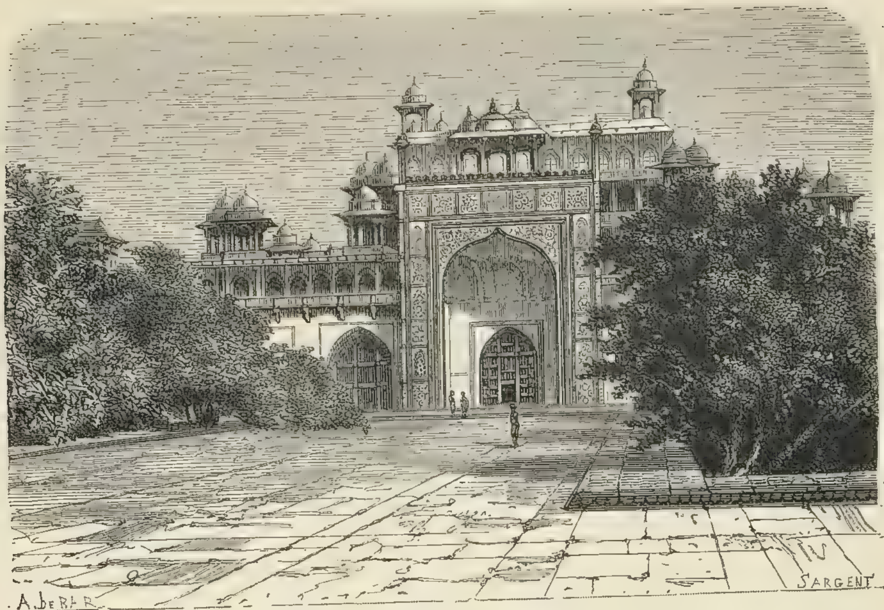


Рис. 404. Мавзолей въ Секундрѣ.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Арабы.

Магометанство.—Арабскій стиль.—Мавританскій стиль.—Магометанское искусство въ Индіи.

Четыре года спустя послѣ смерти Юстиніана въ Меккѣ родился человѣкъ, оказавшій огромное вліяніе на судьбы человѣческаго рода. Въ Европѣ его прозвали обманщикомъ, въ Азіи—величайшимъ изъ пророковъ. Онъ далъ арабамъ новую религію, упрочилъ въ нихъ великое понятіе о монотеизмѣ, отучилъ ихъ отъ поклоненія фетишамъ и отъ идольскаго культа; его вѣроученіе отняло у христіанъ лучшую половину ихъ владѣній—и въ томъ числѣ колыбель ихъ религіи, Палестину,—охватило собою всю Сѣверную Африку, перешло въ Европу, и она только чудомъ спаслась отъ его вліянія. Теологія Магомета была проста: „Богъ единъ",—этимъ сказано все. Въ отвлеченную метафизику онъ не пускался, онъ требовалъ нравственной чистоты—постъ, молитву и милосердіе. Онъ говорилъ, что каждый добродѣтельный человѣкъ спасется безъ различія религіи и національности. Онъ говорилъ: „Богъ единъ и Магометъ пророкъ его",—это было нѣчто бо̀льшее, чѣмъ самоувѣренность и обманъ. Развернувъ теперь, 1000 лѣтъ спустя, карту распространенія человѣческихъ религій по земному шару, мы увидимъ огромное пятно одноцвѣт-

ной окраски, захватывающее центральную Азію, часть Сибири, всю Малую Азію, Аравію и добрую половину Африки. Притязанія Магомета на имя величайшаго пророка, посланника Божія, распространителя лучшей вѣры, оказались такимъ образомъ не безосновательны.

Рис. 405. Восточный шлемъ.

Къ христіанству Магометъ отнесся вполнѣ терпимо, но съ понятіемъ о Троицѣ у него не могло составиться другого понятія, какъ о трехъ божествахъ, и почитаніе Богоматери онъ сводилъ на многобожіе. Онъ отринулъ ученіе о безбрачіи, утверждая, что взаимное сожитіе—естественное состояніе человѣка. Аскетизму, развившемуся на Западѣ, онъ противополагаетъ многоженство, предоставляя его правовѣрнымъ не только въ здѣшнемъ мірѣ, но и въ загробномъ.

Христіанство было вполнѣ подавлено въ тѣхъ самыхъ пунктахъ, съ которыми были связаны его наиболѣе дорогія воспоминанія: въ Палестинѣ, въ Малой Азіи, въ Египтѣ и въ Карѳагенѣ; Палестина была началомъ ученія; въ Малой Азіи основались первыя церкви; изъ египетской Александріи пошло первое ученіе о Троицѣ; изъ Карѳагена вѣра перешла въ Европу. Успѣшное распространеніе магометанства можно объяснить тѣмъ, что христіанская вѣра для толпы, для массы представлялась нерѣдко въ ложномъ свѣтѣ, при постоянныхъ пререканіяхъ епископства изъ-за первенства и замѣнѣ истинной религіи метафизическими спорами. Всевозможныя ереси опутывали страны: монофизиты, евтихіане, несторіане, аріане и т. д. подготовили, какъ нельзя лучше, почву для фанатическаго пророка и могущественнаго завоевателя.

Рис. 406. Восточная стеклянная лампа.

Магометъ, съ войскомъ въ 30.000 человѣкъ, пошелъ къ Дамаску, но смерть помѣшала ему довершить начатое. Его преемники продолжали его дѣло, и въ 638 году великій городъ Запада—Александрія—былъ уже въ рукахъ магометанскаго полководца Амру. Арабы двинулись на западъ, заняли Триполи, пошли еще дальше и вплоть до Атлантическаго океана раскинули свои владѣнія. Патріархатъ Александріи пересталъ существовать политически. Христіанское вліяніе Африки на Европу было уничтожено. Черезъ двѣнадцать лѣтъ послѣ смерти Магомета, въ Сиріи, Персіи и Африкѣ 40.000 христіанскихъ церквей были замѣнены 1.500 мечетей. Дамаскъ былъ взятъ. Знаменитый калифъ Омаръ пріѣхалъ изъ Медины на своемъ рыжемъ верблюдѣ, съ мѣшкомъ фиников, пшеницы и мѣхомъ для воды, чтобы принять формально Іерусалимъ. Торжественный въѣздъ арабовъ въ этотъ центръ христіанства совершился,

при чемъ Омаръ ѣхалъ рядомъ съ патріархомъ. Захвативъ малоазійскіе и африканскіе порты, арабы захватили этимъ и море. Скоро Родосъ и Кипръ перешли въ ихъ власть; окончательное завоеваніе Персіи довершило ихъ военные подвиги. Въ первомъ жару завоеванія арабы оказались не особенно гуманными и даже сожгли александрійскую библіотеку; но вскорѣ взглядъ ихъ на ученость измѣнился, и, завоевывая народность, они завоевывали въ то же время у нихъ образованіе и науку. „Чернила ученаго,—говорили они: — настолько же почтенны, какъ и кровь праведника. Рай равно служитъ помѣщеніемъ и для писателей и для воиновъ. На четырехъ основахъ держится міръ: на наукѣ ученаго, на справедливости правителя, на молитвахъ праведнаго и на храбрости воина". Высшія государственныя должности стали замѣщаться людьми только замѣчательной учености. При дворѣ Альмансора собрались философы самыхъ разнородныхъ религіозныхъ понятій и мнѣній—астрономы, математики, литераторы, доктора. Аль-Рашидъ издалъ законъ, который недурно бы примѣнять и теперь, въ наше время: ни одна мечеть не могла быть построена безъ школы при ней. Всюду собирались драгоцѣнныя рукописи, организовались обширныя библіотеки. Вся восточная торговля перешла въ руки арабовъ. Подати съ населенія были сбавлены, и отяготительные поборы, производимые византійскимъ императоромъ, мало чѣмъ отличавшіеся отъ поборовъ Рима, были смѣнены арабами на легкую дань. Вѣротерпимость арабовъ вліяла на подвластное имъ населеніе самымъ благопріятнымъ образомъ. Вся тягость завоеванія пала на церковную іерархію, низшіе классы не чувствовали этого ярма. Безопасность отправленія религіозныхъ службъ была полная, и если арабы узнавали, что христіане имѣли право по договору на церковь, передѣланную ими въ мечеть, они снова передѣлывали ее на церковь. Былъ еще другой могущественный импульсъ, въ силу котораго завоеванные народы тяготѣли къ своимъ побѣдителямъ. Любому стоило сказать открыто основное изреченіе: „Нѣтъ Бога, кромѣ Бога, и Магометъ пророкъ Его",—и онъ дѣлался тотчасъ же равнымъ своему завоевателю. Такое положеніе дѣла, конечно, увлекло многихъ; спустя одно поколѣніе, населеніе уже говорило по-арабски. Послѣднему особенно помогло многоженство; обширныя семьи, появившіяся въ Сѣверной Африкѣ и Малой Азіи, семьи, гдѣ насчитывалось до 200 сыновей отъ одного отца, сократили длинный ходъ ассимилированія, и то, что̀ могло совершиться въ теченіе нѣсколькихъ поколѣній, совершилось сразу. Дѣти мѣстныхъ женщинъ учились у своихъ отцовъ арабскому языку,

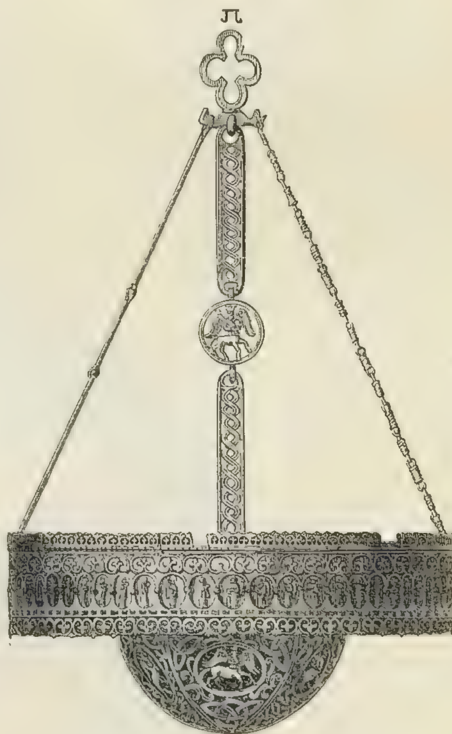


Рис. 407. Восточная лампа.

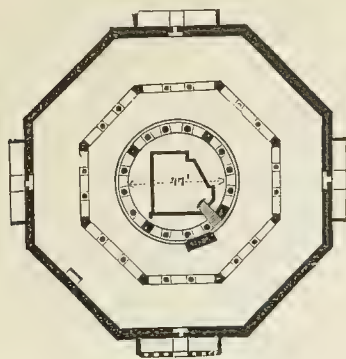


Рис. 408. Планъ мечети Омара въ Іерусалимѣ.

служили арабскимъ интересамъ и цѣлямъ; одинъ изъ калифовъ даже официально запретилъ греческій языкъ, считая языкъ арабскій достаточно популярнымъ.

Арабы, такъ долго находившіеся въ застоѣ, внезапнымъ толчкомъ были сдвинуты, и ихъ вѣковой квіетизмъ смѣнился какимъ-то фанатическимъ бредомъ. Они, не колеблясь, рѣшались на самыя смѣлыя предпріятія, на самыя необузданныя экспедиціи. Какъ всегда, при такомъ могучемъ порывѣ націи, должно было зацвѣсти искусство, и притомъ искусство въ полномъ блескѣ южнаго цвѣтка со

Рис. 409. Разрѣзъ мечети Омара въ Іерусалимѣ.

всей фантазіей чисто-азіатскаго воображенія. Арабы быстро шли впередъ въ умственномъ развитіи; имъ нужно было бы много тысячъ лѣтъ провести на мѣстѣ, прежде чѣмъ они могли бы достигнуть того развитія, котораго они достигли въ теченіе одного столѣтія. Война заставляетъ народность жить лихорадочнѣе, мысль — работать энергичнѣе, быстрѣе проходить фазисы своего существованія.

Коранъ, пользующійся такимъ успѣхомъ и въ наши дни, не меньшимъ успѣхомъ пользовался и въ то время, привлекая невольно къ себѣ сердца людей въ силу того обстоятельства, что онъ переполненъ массою дѣйствительно прекрасныхъ нравственныхъ поученій. Нельзя сказать, чтобы философская сторона корана была слишкомъ высока. Онъ изобилуетъ очень сомнительными научными данными, по глубинѣ философіи стоитъ несравненно ниже произведеній буддійскаго Шакья-Муни. Антропоморфическія толкованія корана настолько образны, что при помощи ихъ правовѣрный нисколько не затруднялся объяснять, что Господь Богъ отъ вѣнца головы до груди—пустой, а отъ груди внизъ плотный, что у него черныя кудри, и онъ каждый часъ ночи рычитъ, подобно льву. Коранъ говоритъ, что всѣхъ этажей на небѣ семь, что въ самомъ верхнемъ этажѣ живетъ Богъ, престолъ котораго поддерживается крылатыми животными *). Разсказы, общіе въ библіи и коранѣ, разсказаны въ послѣднемъ несравненно хуже и прикрашены многими христіанскими легендами, заимствованными изъ апокрифическихъ евангелій; много есть эпизодовъ собственнаго изобрѣтенія, а повѣствованія объ Іонѣ, о потопѣ и пр. мѣшаются съ разсказами въ родѣ Шехерезады — о разныхъ духахъ, волшебникахъ и чародѣяхъ. Но въ то же время коранъ переполненъ чудесными житейскими правилами, годными при каждомъ случаѣ жизни. Коранъ чуждъ системы, что̀ тоже составляетъ достоинство: систематическій сводъ нравственности никогда не будетъ принятъ съ такой довѣрчивостью, какъ вразброску, безъ системы собранные тексты и изреченія. Если у Магомета нѣтъ глубины философскихъ идей, зато есть удивительное умѣнье примѣнять къ обыденной жизни духовныя потребности. Съ теченіемъ времени ученіе Магомета обставилось множествомъ дополненій и толкованій, при чемъ фантастическій элементъ игралъ роль немаловажную. Составились разсказы про духовъ злыхъ и добрыхъ, которые обладаютъ чисто-человѣческими свойствами: пьютъ, ѣдятъ и производятъ потомство. Душа послѣ смерти находится въ неопредѣленномъ положеніи: ожидая дня воскрешенія, она не то витаетъ, не то блуждаетъ вокругъ своей могилы, не то живетъ у какого-то источника. Передъ воскрешеніемъ будетъ идти сорокъ сутокъ дождикъ, отчего спинной хребетъ покойниковъ обрастетъ мясомъ, и всѣ снова будутъ живыми. Раздадутся три трубныхъ звука: первый звукъ — печали—потрясетъ всю землю и потушитъ солнце, которое передъ этимъ взойдетъ съ запада; отъ второго звука уничтожатся всѣ предметы, кромѣ ада, рая и Божьяго престола. Изъ трубы третьяго ангела, который будетъ трубить 40 лѣтъ, вылетитъ безконечное количество душъ, пріютившихся здѣсь послѣ смерти, въ ожиданіи суда. На судѣ будутъ судить ангеловъ, геніевъ, людей и животныхъ. Процедура эта, ко-

*) Въ Апокалипсисѣ Іоанна тоже говорится о животныхъ: «И окрестъ престола четыри животна, едино коеждо ихъ имѣяху по шесть крилъ окрестъ» (гл. 4, ст. 6, 8).

нечно, должна длиться очень долго, и потому полагаютъ, что судъ будетъ продолжаться отъ 1.000 до 50.000 лѣтъ. Для вѣрующихъ воскресшихъ душъ будутъ приготовлены бѣлые верблюды съ золотыми сѣдлами. Нечестивые будутъ поставлены неподалеку отъ солнца, которое вновь засвѣтитъ, и будутъ обливаться отъ жара такимъ потомъ, что иные погрузятся въ него по щиколотку, а отборные грѣшники до самыхъ губъ. На праведниковъ будетъ падать тѣнь отъ престола Божьяго. Всѣ судимые длинной вереницей будутъ переходить черезъ мостъ, острый какъ лезвее ножа, который перекинутъ черезъ адскую пропасть. Грѣшники не выдержатъ этого перехода, потеряютъ равновѣсіе и полетятъ въ адскую бездну; праведные, съ Магометомъ во главѣ, благополучно доберутся по мосту до рая, почва котораго состоитъ изъ мускуса. Ихъ встрѣтятъ гуріи и толпы прекрасныхъ юношей. Каждый святой получитъ отъ Бога 72 дѣвушки и 80.000 слугъ. Иные прибавляютъ къ этимъ дѣвамъ всѣхъ земныхъ женъ, но болѣе суровые отводятъ для послѣднихъ адъ. Жить они будутъ на берегахъ рѣкъ, которыя текутъ по дну изъ рубиновъ и изумрудовъ. Никто никогда не будетъ боленъ, не будетъ уставать, и всѣ земныя отправленія будутъ замѣнены камфорной испариной.

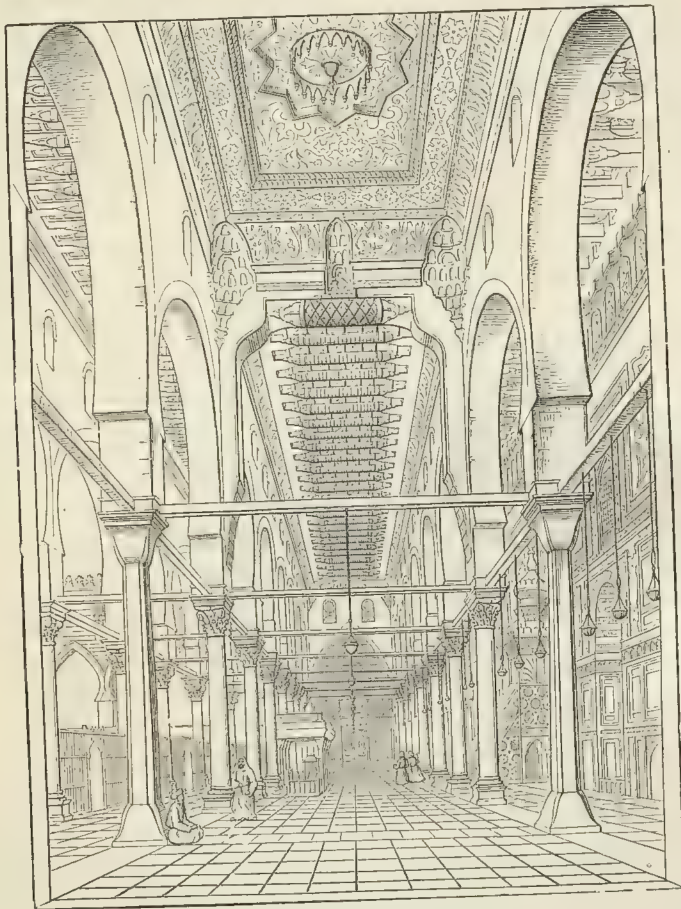


Рис. 410. Мечеть Эль-Мойедъ въ Каирѣ.

Выше было уже упомянуто, что при взятіи Александріи арабы уничтожили александрійскую библіотеку. Калифъ разсуждалъ такъ: если книги эти содержатъ то же самое, что содержитъ коранъ, онѣ ни на что не нужны, если же онѣ противорѣчатъ корану, то ихъ слѣдуетъ уничтожить. Но этотъ варварскій порывъ завоевателей, къ счастью, не привелъ къ той нетерпимости, которую обнаружили церковныя іерархіи въ той же Александріи и послѣдствіемъ которой была смерть Ипатіи. Арабы возстановили опытныя науки, поддержали тухнувшій свѣтъ знанія. Наука стояла тогда на прочной почвѣ опыта и еще не служила фундаментомъ того средневѣковаго

направленія, которое силилось превратить свинецъ въ золото, найти философскій камень, жизненный эликсиръ; ученые алхимики заводили почему-то свои мастерскія въ мрачныхъ подземельяхъ (быть-можетъ, боясь подозрительной мнительности черни, считавшей ихъ за колдуновъ) и тамъ, въ этихъ подвалахъ, поддерживали годами огонь, перегоняли разныя снадобья черезъ свои кубы, тигли и реторты.

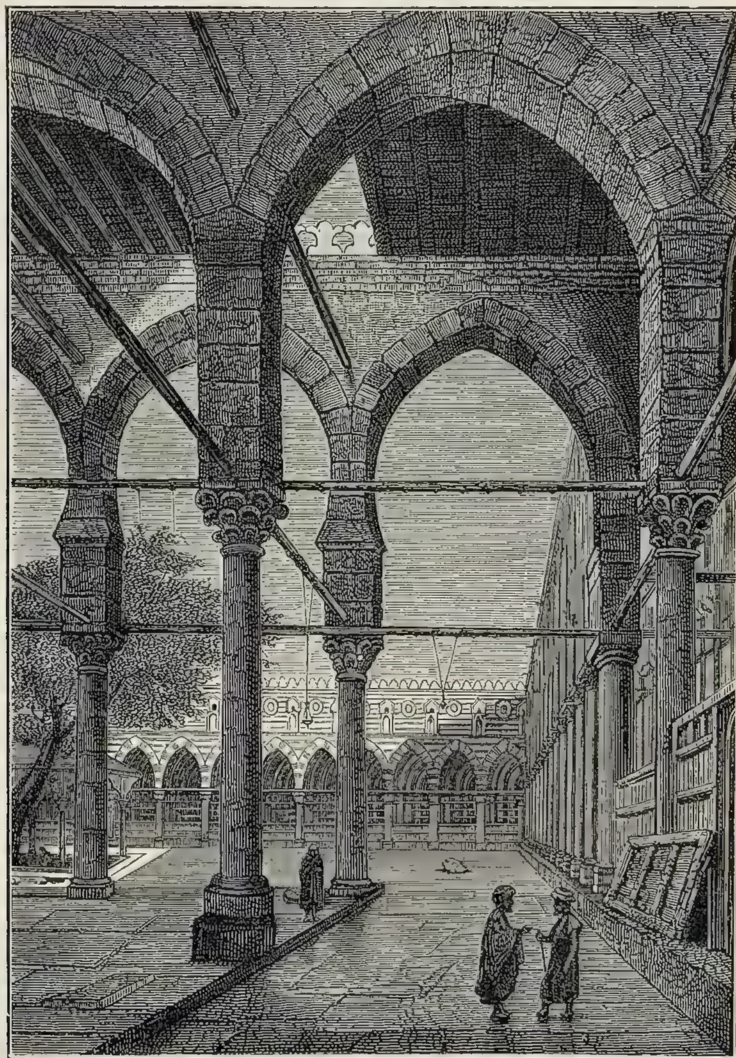


Рис. 411. Дворъ мечети Эль-Мойедъ въ Каирѣ.

Медицинская наука Греціи и Александріи, получившая свое начало отъ Гиппократа, перешла къ арабамъ черезъ несторіанъ. Послѣдніе имѣли связь съ идеями иноземныхъ халдейскихъ знаній и потому, на ряду съ медициной, признавали астрологію, то-есть мнѣніе, что планеты оказываютъ вліяніе на земныя событія. Вѣрованіе это съ особенной любовью было воспринято Европой, и величайшіе люди со страхомъ и трепетомъ справлялись у астрологовъ насчетъ своей судьбы. Некромантія,

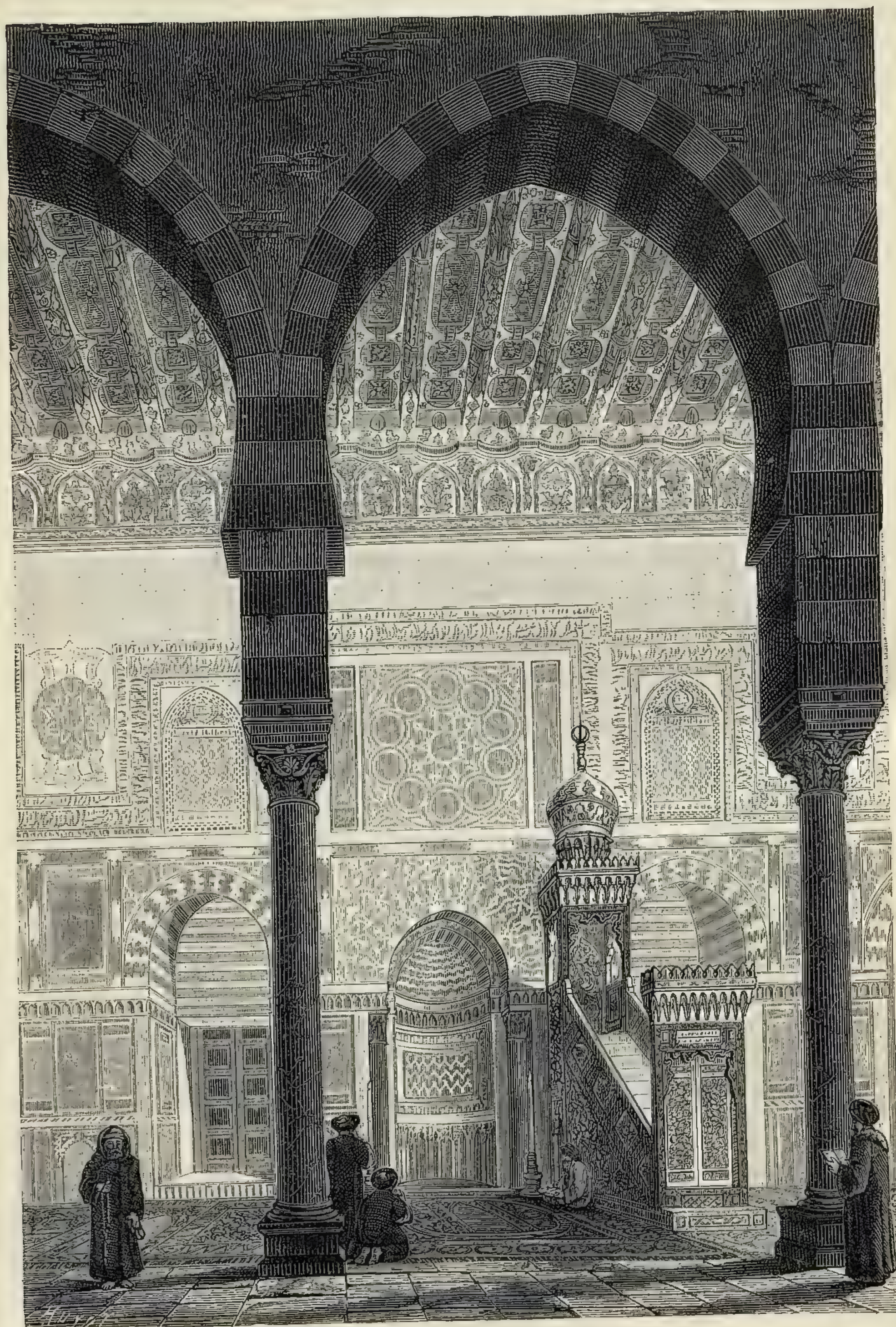


Рис. 412. Внутренность мечети Эль-Мойедъ,

то-есть вызываніе мертвыхъ (нашъ современный медіумизмъ), практиковалась нерѣдко, и египетскіе жрецы вызывали въ храмѣ Исиды души умершихъ.

Но то, что теперь, для нынѣшнихъ физиковъ, можетъ показаться обыденнымъ явленіемъ, то приводило въ трепетъ тогдашнихъ представителей науки. Крѣпко-закрытые сосуды съ водой, когда ихъ держали на огнѣ, сами собою открывались. Въ трубкѣ образовывался цвѣтной налетъ отъ безцвѣтныхъ паровъ. Безцвѣтная жидкость окрашивалась въ яркіе цвѣта; пламя безъ видимой причины разлеталось во всѣ стороны, причиняло взрывы. Все таинственное и сверхъестественное имѣетъ для человѣка свою прелесть, и халдейскія толкованія о міровой душѣ и о внутреннихъ духахъ были примѣнены для объясненія физическихъ законовъ. Сила, разрывающая крѣпкіе сосуды, изъ которыхъ внезапно вылетало съ трескомъ пламя, образовывались пары и т. д.,—все это было признано за духъ или душу матеріи. Все это была оматеріализованная высшая сила, то-есть, въ сущности, тотъ же пантеизмъ. Тѣмъ не менѣе эксперименты, произведенные арабскими учеными, привели ко многимъ замѣчательнымъ открытіямъ по химіи: былъ найденъ фосфоръ, указанъ способъ приготовленія чистаго алкоголя и сѣрной кислоты. У докторовъ явилась широта взглядовъ и правильность понятія. Метеорологическія явленія получили правильную оцѣнку. Медицинская практика, сосредоточенная у христіанъ въ рукахъ духовенства, пришла въ столкновеніе съ арабскими и еврейскими врачами, полнѣйшими матеріалистами, и побѣда оказалась на сторонѣ магометанъ.

Въ концѣ VII вѣка арабы овладѣли всѣмъ сѣвернымъ побережьемъ Африки, утвердившись въ Карѳагенѣ и всюду распространяя исламъ и внося своеобразную культуру Востока. Здѣсь они нашли себѣ надежныхъ союзниковъ въ многочисленномъ племени мавровъ, которое быстро восприняло религіозныя воззрѣнія арабовъ и тѣсно слилось съ ними. Могущество калифовъ распространилось такимъ образомъ до крайняго сѣверо-западнаго угла Африки и отсюда стало угрожать Европѣ. Въ правленіе калифа *Велида I* (705—715 г.) арабы и мавры сумѣли проложить себѣ путь въ Испанію и проникли туда безъ особеннаго труда, воспользовавшись несогласіями, господствовавшими въ вестготскомъ царствѣ. Король Родриго, правившій вестготскимъ королевствомъ въ началѣ VIII вѣка, не поладилъ съ графомъ Юліаномъ, занимавшимъ важный постъ намѣстника въ укрѣпленіи Сеутѣ и уже неоднократно защищавшимъ этотъ пунктъ противъ нападеній арабовъ и мавровъ. Оскорбленный королемъ, графъ Юліанъ рѣшился мстить ему и призвалъ арабовъ на помощь. Арабы тотчасъ переправились черезъ проливъ и высадились на берегу Испаніи; войско у нихъ было небольшое, но быстро возрасло отъ присоединенія къ нему недовольныхъ изъ христіанъ и въ особенности изъ евреевъ. Произошла трехдневная битва при *Хересѣ* (711 г.), вестготы были разбиты, и король ихъ погибъ въ битвѣ. Вскорѣ послѣдовало новое нашествіе арабовъ и мавровъ, уже въ такихъ грозныхъ силахъ, что завоеваніе всего полуострова, при помощи евреевъ-союзниковъ, произошло въ самое короткое время. Не прошло и десяти лѣтъ со времени завоеванія, какъ арабы уже совершенно утвердились въ Испаніи, образовали здѣсь сильный новый калифатъ и даже стали помышлять о завоеваніи сосѣдней Галліи.

Рис. 413 Мечеть Ахмедіе въ Стамбулѣ. Мѣшанный типъ полувизантійскій-полумавританскій.

Главнымъ центромъ новаго калифата явилась Кордова, и здѣсь вскорѣ зацвѣли науки и искусства.

Кордова быстро измѣнила свой видъ и достигла подъ управленіемъ мавровъ высшей степени благосостоянія. На 10 миль вокругъ горѣли фонари по бокамъ отлично вымощенныхъ улицъ (а между тѣмъ нѣсколько столѣтій спустя въ Лондонѣ не было ни одного городского фонаря, и въ Парижѣ обыватели буквально тонули въ грязи). Роскошь и блескъ азіатской нѣги были привиты арабами въ Европѣ. Ихъ жилища съ балконами изъ полированнаго мрамора, висѣвшими надъ померанцовыми садами, каскады воды, цвѣтныя стекла — все это представляло рѣзкую разницу съ дымными хатами Франціи и Англіи, гдѣ ни трубъ ни окошекъ не дѣлалось. Роскошь арабовъ доходила до того, что зимой комнаты нагрѣвались теплымъ воздухомъ, надушеннымъ въ тайникахъ. Съ потолковъ спускались огромныя люстры, изъ которыхъ иныя вмѣщали болѣе 1.000 огней. Мебель изъ лимоннаго дерева, съ инкрустаціей изъ перламутра и слоновой кости, стояла на

Рис. 414. Мечеть Ахмедіе въ Стамбулѣ. Постройка по типу византійскихъ церквей, но съ минаретами.

персидскихъ коврахъ, вперемежку съ великолѣпными комнатными цвѣтами и экзотическими растеніями. Въ библіотекѣ находились книги, украшенныя необычайными по вкусу и изяществу виньетками—чудеса каллиграфіи, предупредившія своимъ появленіемъ въ свѣтъ книгохранилища папъ. Калифъ Альхакемъ обладалъ библіотекой такого размѣра, что одинъ каталогъ ея обнималъ сорокъ томовъ. Придворный блескъ былъ совершенно сказочный. Пріемныя залы нерѣдко выкладывались золотомъ и украшались жемчугами. Число служителей дворца было болѣе 6.000 человѣкъ. Собственная стража калифа, носившая золотыя сабли, достигала 12.000 человѣкъ. Гаремныя женщины были образцами красы всего Средиземнаго побережья. Арабы были первые садоводы въ Европѣ; всѣ самые нѣжные фрукты были перенесены въ Европу ими. Въ искусственныхъ бассейнахъ разводили рыбу. Держали огромные птичники и звѣринцы. Мануфактурное производство шелковыхъ, льняныхъ, бумажныхъ тканей достигало изумительнаго совершенства. Арабы первые ввели опрятность въ одеждѣ, употребляя нижнее, моющееся бѣлье изъ полотна.

Рис. 415. Капитоль изъ мечети Абу-Лата въ Дамьеттѣ.

Калифы не только покровительствовали наукамъ, но сами нерѣдко были авторами серьезныхъ сочиненій. Одинъ изъ нихъ написалъ трактатъ объ изящной литературѣ, состоявшій изъ 50 томовъ, другой написалъ сочиненіе по алгебрѣ. Школа музыки процвѣтала въ Кордовѣ, и музыканты пользовались такимъ уваженіемъ, что знаменитый калифъ Абдерраханъ выѣхалъ навстрѣчу прибывшему съ Востока музыканту—Заріабу. Переводя на арабскій языкъ, въ высшей степени старательно, греческихъ философовъ, они съ негодованіемъ отвращались отъ Гомера, приходя въ ужасъ отъ разврата классической миѳологіи, отъ совмѣщенія сладострастнаго Юпитера съ высшимъ божествомъ. Впослѣдствіи Гомеръ былъ переведенъ на сирійскій языкъ, но на арабскій его перевести все-таки не рѣшились. Поэзія и музыкальность была доведена трубадурами до высокаго совершенства. Арабскіе авантюристы, проникая на сѣверъ черезъ Пиренеи, заносили въ полуварварскую Европу рыцарскіе нравы арабовъ, ихъ роскошь и вкусъ къ изящному. Отъ нихъ въ Европѣ получили

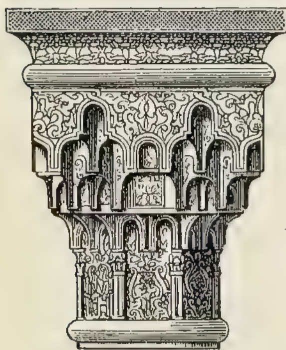


Рис. 416. Капитель изъ Альгамбры.

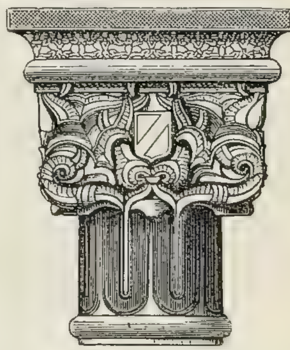


Рис. 417. Капитель изъ Альгамбры.

начало рыцарскіе турниры, страстная любовь къ лошадямъ, псовая и соколиная охоты. Звуки лютней и мандолины раздавались не только въ Кордовѣ, но зазвучали и въ южной Франціи, и въ Италіи, и въ Сициліи. Всюду любовная пѣснь сдѣлалась любимой формой литературы, проникая одинаково и въ дворцы арабовъ и въ монастыри католиковъ, отражаясь даже на грубоватыхъ произведеніяхъ оксфордскаго духовенства. Для полученія высшаго образованія стали отправляться въ Испанію, и бывали примѣры, что воспитанники кордовскаго высшаго училища достигали папства. Высшія училища были, кромѣ Кордовы и Гренады, и въ другихъ значительныхъ городахъ, нерѣдко подъ вѣдѣніемъ ректоровъ изъ евреевъ, такъ какъ для арабовъ не существовали религіозныя различія въ дѣлѣ знаній. Только ихъ вѣротерпимость и широкій взглядъ на дѣло могли ввѣрить главное управленіе школами христіанину, какъ это было сдѣлано въ Азіи Гарунъ-аль-Рашидомъ. Большое вниманіе было обращено въ школахъ на изученіе отечественнаго языка, и поэтому

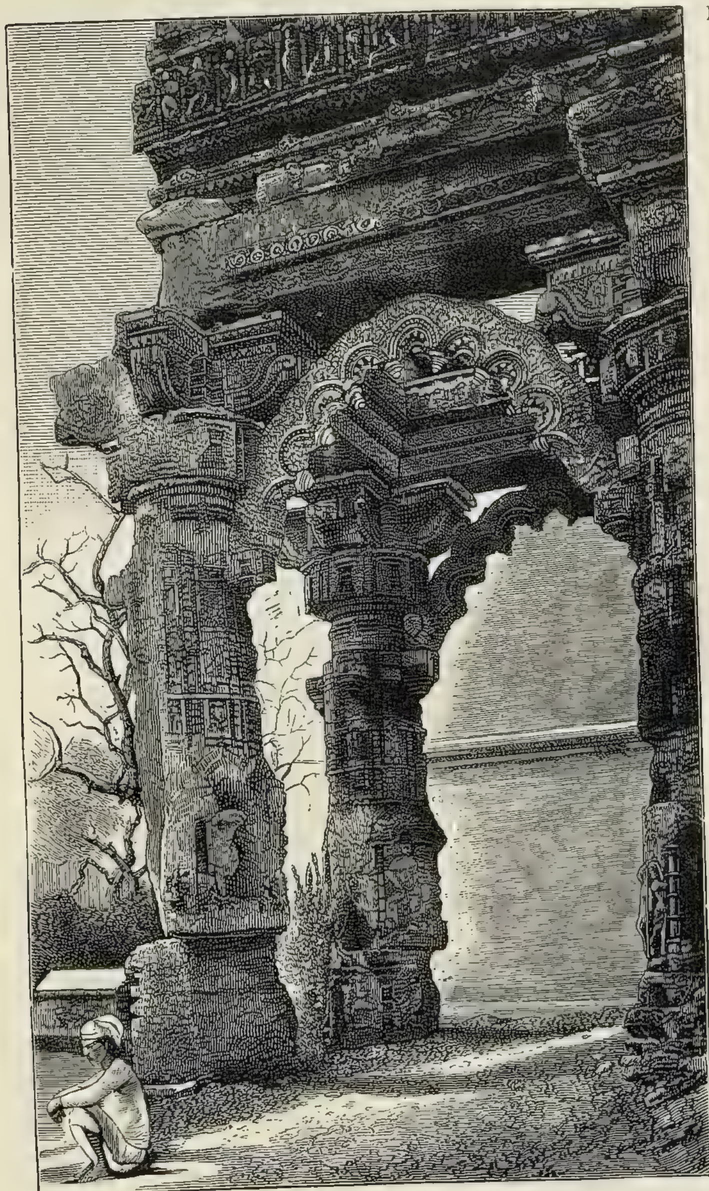


Рис. 418. Древне-индійская арка (прообразъ стрѣльчатой мавританской). Руда-Мала.

среди арабовъ являлось такъ много превосходныхъ грамматистовъ. У нихъ уже существовали толковые словари (иногда въ 60 томовъ), гдѣ объяснялось значеніе каждаго слова, закрѣпленное цитатами изъ извѣстнѣйшихъ писателей. Въ поэзіи арабовъ были извѣстны всѣ новѣйшія формы поэзіи: сатира, элегія, лирика и проч. Благодаря роскоши, богатству и гибкости языка, арабы ввели въ свои поэтическія про-

изведенія риөму. Поэзіей иногда занимались женщины, даже дочери калифовъ. Поэзія арабовъ была прямой матерью провансальской поэзіи, которая, въ свою очередь, создала европейскую лирику. Та любовь арабовъ къ сказкамъ, которая проявилась у нихъ въ роскошной формѣ еще подъ степными шатрами, не смолкла и здѣсь:

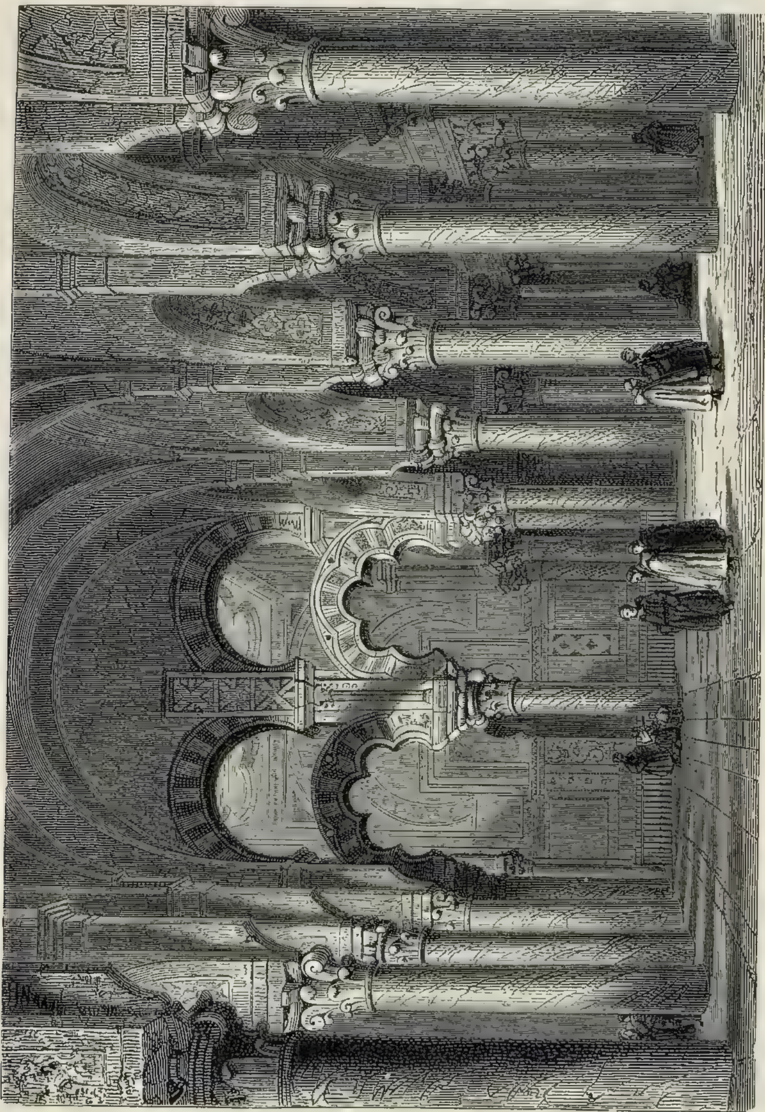


Рис. 419. Соборъ въ Кордовѣ—прежняя мечеть.

у вечерняго огня бродячіе сказочники-поэты развертывались во всю ширь восточнаго воображенія, и сказки „Тысячи одной ночи" даютъ намъ ясное понятіе объ игривости ихъ мысли.

Не меньшимъ уваженіемъ пользовалась у нихъ исторія, при чемъ писались исторіи не только калифовъ, но и замѣчательныхъ верблюдовъ и коней. Обширная торговля, морскія путешествія, сношенія съ африканскими и азіатскими дворами, невольныя приключенія отъ столкновенія со многими людьми въ разныхъ странахъ

Рис. 420. Соборъ въ Кордовѣ—прежняя мечеть.

обставляли жизнь чисто-романическими случайностями, съ постояннымъ колебаніемъ счастья въ ту и другую сторону, съ исходомъ въ видѣ насильственной смерти и проч. Памятникомъ высокаго развитія науки у арабовъ является ихъ богатая научная терминологія: наши словари переполнены арабскими словами, арабскія названія до сихъ поръ попадаются на каждомъ шагу въ аптечной кухнѣ. Не мѣшаетъ припомнить, что арабами введены въ медицинскую практику прижигательныя средства и хирургическіе инструменты. Въ то время, какъ въ Европѣ больной прибѣгалъ къ реликвіямъ и ждалъ отъ нихъ чудеснаго исцѣленія, мавръ полагался болѣе всего на искусство врача. Тонкая деликатность, съ которой онъ относился къ женщинѣ, заставила его обратить преимущественное вниманіе на обученіе женщинъ-докторовъ. Изъ Индіи арабы заимствовали ариѳметику—то удивительное счисленіе помощью 10 цифръ, которое у арабовъ называлось индійскимъ, а у насъ неосновательно зовется арабскимъ. Послѣ сложнаго механизма ариѳметическихъ дѣйствій надъ римскими и греческими цифрами, индусское счисленіе могло, конечно, привести математиковъ въ восторгъ. Удобство его при торговыхъ сношеніяхъ было незамѣнимо. Наконецъ арабамъ принадлежитъ изобрѣтеніе алгебры, безъ которой математическій анализъ и бездна прикладныхъ отраслей науки не могли бы развиться до настоящей высоты. Въ то время, когда во всей католической Европѣ земля считалась за плоскость, и ученіе о ея шаровидности признавалось ересью, арабы учили въ своихъ школахъ по глобусу, а Альмаймонъ опредѣлялъ величину земного шара измѣреніемъ градуса у Чермнаго моря. Арабы вписали свои изслѣдованія по астрономіи неизгладимыми наименованіями звѣздъ на самомъ

Рис. 421. Соборъ въ Кордовѣ—прежняя мечеть.

небѣ. Стоитъ взглянуть на небесный глобусъ, чтобы убѣдиться, какъ много было сдѣлано ими по этой части.

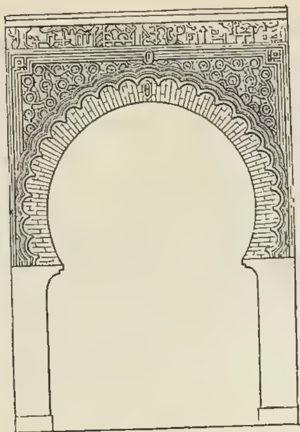


Рис. 422 и 423. Арка арабскаго стиля.

Арабы, разнося во всѣ стороны ученіе Магомета, не имѣли никакой предварительной художественной подготовки. Имъ пришлось столкнуться съ народностями, у которыхъ формы искусства были уже развиты; поневолѣ имъ пришлось брать чуждые исламу, переработанные на христіанскій ладъ, поздне-римскіе мотивы. Но разнородный матеріалъ, которымъ пришлось имъ пользоваться, обрабатывался ими въ одномъ опредѣленномъ направленіи, главными двигателями котораго была восточная фантастичность и, въ то же время, отсутствіе живыхъ образовъ фантазіи. Та округлость формъ, которая такъ сродна восточному вкусу, позволила разыграться ихъ художественной мысли до самаго необузданнаго изящества; отсутствіе изображенія живыхъ формъ разъ навсегда стѣснило ихъ художественную свободу.

Одно не противорѣчило другому. Безобразность магометанскаго искусства — прямое слѣдствіе религіозныхъ воззрѣній. Отвращеніе отъ идоловъ исключало возможность созданія какой бы то ни было животной формы. Коранъ считаетъ лицеизображеніе дѣломъ сатаны; подобно Моисею, запретившему изображенія кумировъ

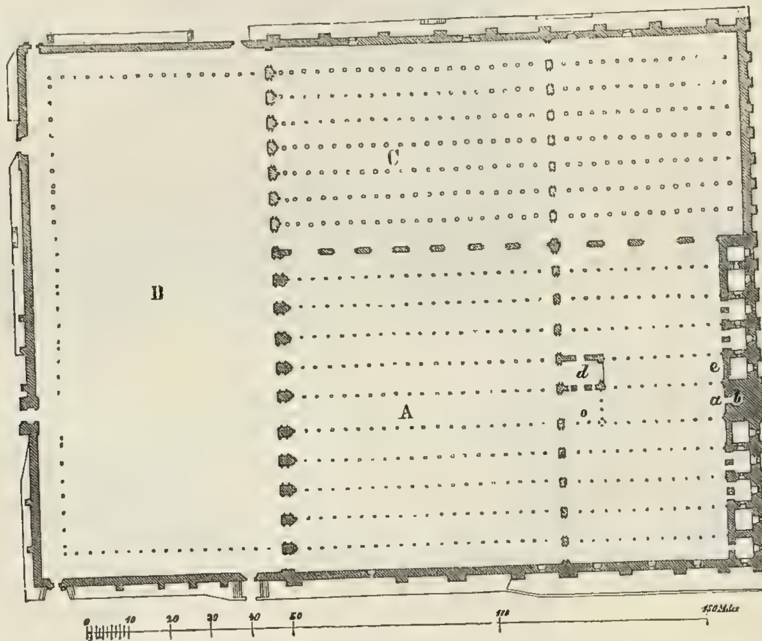


Рис. 424. Планъ Кордовской мечети.

А) Зала молитвъ. В) Дворъ. С) Продолженіе залы молитвъ (пристройка). *a*· *б*) кибла.

и всякихъ подобій, арабы разъ навсегда отреклись отъ видимаго изображенія Бога. Евреямъ, съ ихъ чисто-матеріальной подкладкой воззрѣнія и съ отсутствіемъ какой бы то ни было художественной фантазіи, такая заповѣдь не представляла никакого ущерба. Арабы же, какъ народъ богато одаренный, оказались лишенными обширной области художества—скульптуры и живописи, и принуждены были ограничиться архитектурой и орнаментомъ. Но зато здѣсь явился полнѣйшій разгулъ фантазіи. Полуциркульная сложная форма арки то закручивается въ упругую подковообразную дугу, то ломается наверху въ видѣ стрѣльчатаго свода. Стрѣльчатый сводъ получаетъ

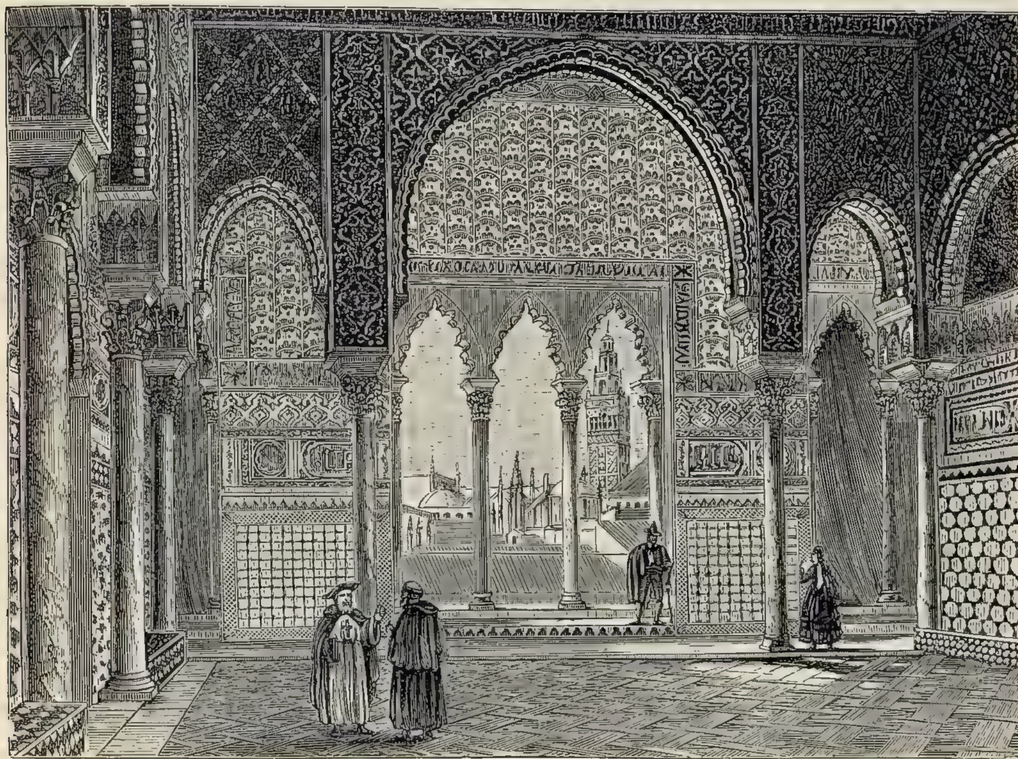


Рис. 425. Зала Донъ-Педро въ Альказарѣ. Севилья.

впослѣдствіи подковообразный выносъ; линія арки образуется разнообразнымъ сочетаніемъ изломанныхъ дугъ. Своды перекрещиваются сводами. Надъ головой нависаетъ множество ячеекъ—цѣлая сѣть клѣточекъ; тонкія колонны поддерживаютъ огромную тяжесть; отдѣльныя части скручиваются и нависаютъ, или смѣло возносятся кверху. Если нѣтъ во всемъ мотивѣ стройки общаго цѣлаго, основаннаго на своемъ внутреннемъ законѣ, зато орнаментика, испестрившая всѣ стѣны, однообразная по формѣ, блестящая по безконечнымъ комбинаціямъ, получаетъ рѣшительный перевѣсъ надъ архитектоническимъ цѣлымъ. Нерѣдко кажется, что все зданіе—только основа для затѣйливаго узора, и все сводится къ декораціи.

Магометанское искусство представляетъ существенное различіе въ планѣ и конструкціи своихъ зданій, смотря по мѣстности, куда закидываетъ его случай. Но

какъ законъ корана былъ вездѣ одинъ и тотъ же, хотя сектъ было много, такъ и въ монументальныхъ произведеніяхъ арабовъ всюду чувствуется одна и та же художественная основа. Въ теченіе многихъ лѣтъ искусство это проходило стадіи своего развитія, въ связи съ измѣнчивою судьбою самого ислама. И если оно заимствовало иныя формы отъ искусства христіанскаго, то и послѣднее, въ свой чередъ, восприняло отъ него новые формы и образы.

Рис. 426. Толедо. Ворота солнца.

Первою задачею магометанскаго искусства было пріурочить существующіе элементы древне-христіанскаго стиля въ его византійской оболочкѣ къ своимъ понятіямъ и религіознымъ воззрѣніямъ. Первые храмы арабовъ были не мѣстами поклоненія божеству, какъ у всѣхъ народовъ, а просто мѣстомъ для богослуженія—молельней. Ихъ первѣйшей монументальной святыней была меккская Кааба, небольшое, обнесенное дворомъ, неправильное кубическое зданіе, примитивно-грубое, напоминающее древній шатеръ чисто азіатскаго характера.

Другое подобное святилище находится въ Іерусалимѣ, на мѣстѣ дворцовъ Соломона и его знаменитаго храма, — это извѣстная мечеть Эль-Аксъ. Но въ планѣ ея чувствуется прямое подражаніе семинаосной христіанской базиликѣ. Несмотря на общее сходство съ постройками византійскаго характера, на ней уже замѣтно, что новый стиль начинаетъ искать для себя новыхъ путей; въ архитравѣ, въ формѣ оконъ и арокъ чувствуется много самобытности, много рѣшимости новаго направленія. Рядомъ съ ней поставленная мечеть Омара носитъ на себѣ также характеръ византійскаго баптистерія. Омарова мечеть охвачена цѣлой группой зданій, въ центрѣ которыхъ, въ самой мечети, подъ роскошнымъ балдахиномъ, лежитъ Сакра—камень, на которомъ, по еврейскому преданію, стоялъ ангелъ, избивавшій народъ еврейскій

за гордость Давидову. Камень этотъ потому пользуется почетомъ у магометанъ, что пророкъ называлъ его первымъ изъ камней Іерусалимскихъ. Въ планѣ Омарова мечеть представляетъ восьмиугольникъ, раздѣленный двумя концентрическими кру-

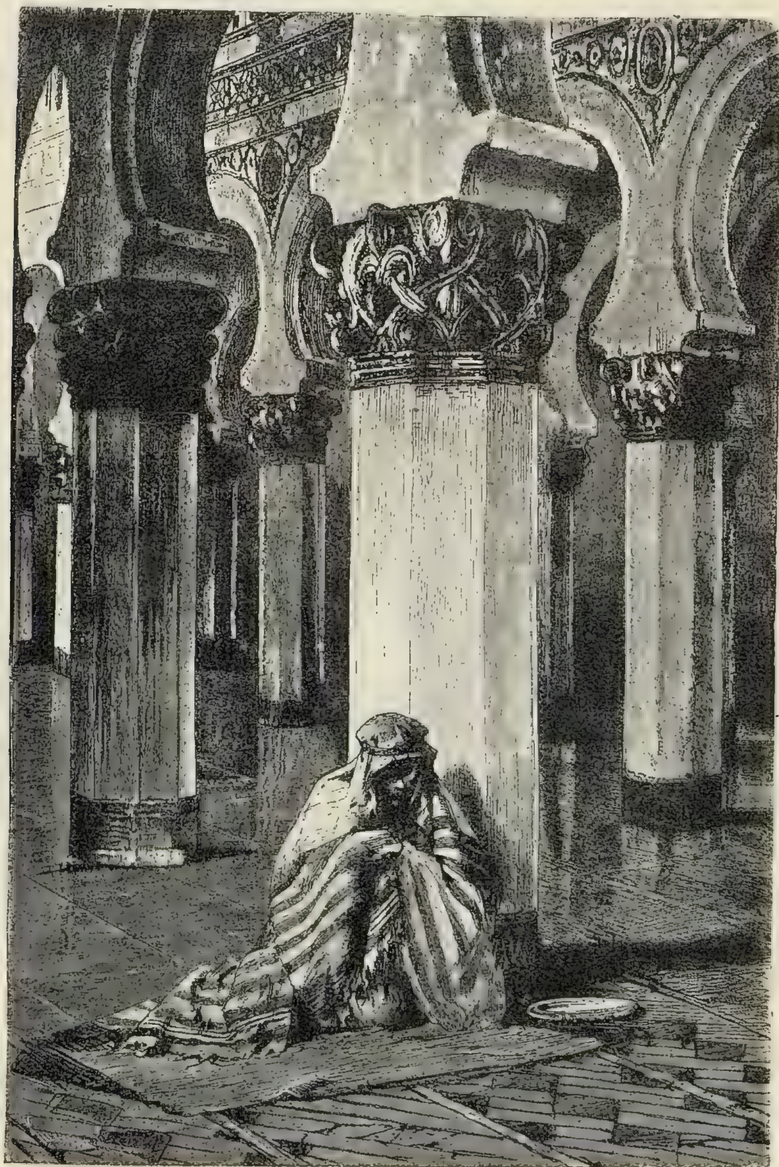


Рис. 427. Толедо. S-ta Maria la Blanca.

гами колоннъ на три части. Куполъ надъ среднимъ пространствомъ деревянный, такъ какъ каменный обрушился въ XI вѣкѣ (см. рис. 408 и 409).

Затѣмъ слѣдуетъ отмѣтить большую мечеть, построенную въ началѣ VII вѣка въ Дамаскѣ, сохранившую трехнаосную форму первоначальной христіанской церкви, на мѣстѣ которой она возведена. Вся постройка разсчитана уже на новый, совер-

шенно своеобразный эффектъ. Передъ мечетью расположенъ огромный атріумъ, съ колоннадами вокругъ и фонтаномъ по серединѣ. На задней сторонѣ мечети есть маленькій апсидъ, такъ-называемая кибла, указывающая направленіе къ Каабѣ въ Меккѣ, куда и долженъ обращаться съ молитвою каждый правовѣрный. Возлѣ находится мимбаръ, или каѳедра для поученій. Колокольни замѣнены у магометанъ минаретами, съ которыхъ муэдзины сзываютъ крикомъ на молитву; они не отличались въ то время особымъ изяществомъ украшеній и были просты и примитивны.

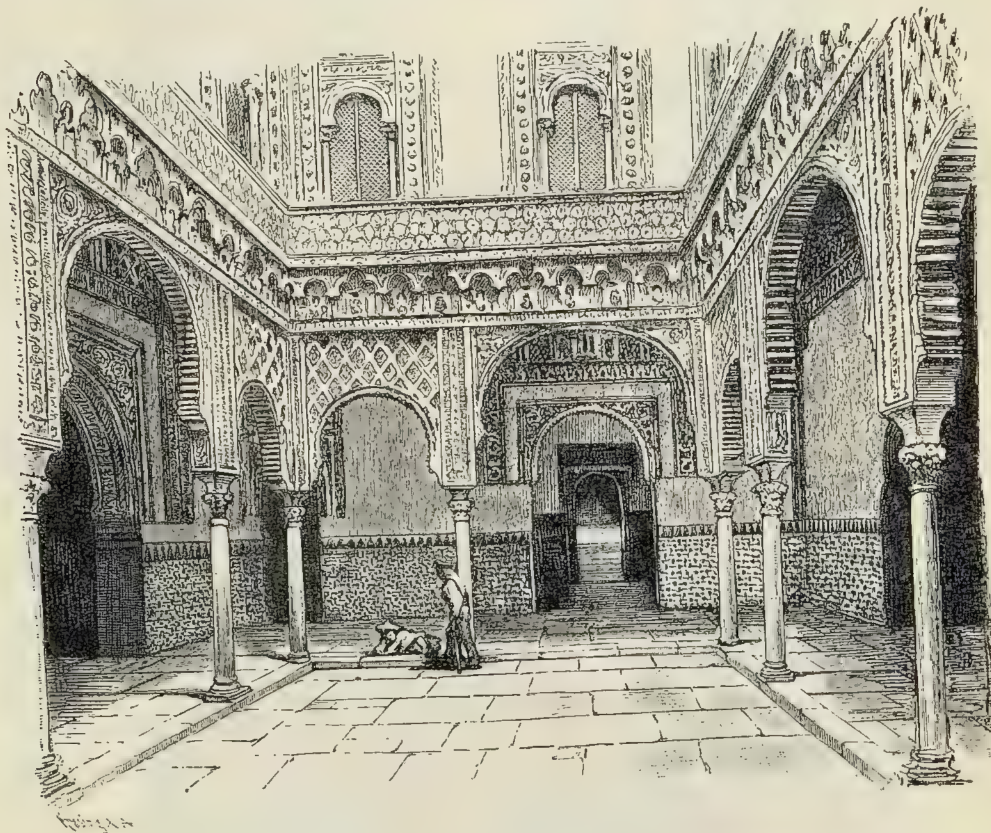


Рис. 428. Альгамбра. Patio de las munecas.

Въ половинѣ III вѣка, въ Египтѣ, близъ стараго Каира, появляется мечеть Амру; она тоже была передѣлана изъ базилики и замѣчательна по своимъ стрѣльчатымъ аркамъ, на которыхъ ясно отражается вліяніе западно-азіатскаго искусства. Но архитектоническая система здѣсь еще не выразилась вполнѣ ясно и въ общемъ не разработана.

Къ XII вѣку характеръ египетскихъ построекъ формируется въ опредѣленные мотивы, и купольныя надгробныя часовни, или мавзолеи калифовъ, съ прорѣзнымъ барабаномъ (фонаремъ) подъ куполомъ, отличаются уже и декоративностью и фантастическою узорностью въ линіяхъ. Окончательная выработка каирскихъ мечетей достигаетъ благородной и великолѣпной формы въ мечети Гассана, которой хотя и дана обще-древняя конструкція съ атріумомъ, но въ общемъ отличается монумен-

тальностью и выработкой стиля. Позади киблы помѣщается могила Гассана, огромное купольное зданіе, а по бокамъ его два минарета, высочайшія зданія Каира. Прилагаемые рисунки, изображающіе Эль-Мойедъ, даютъ ясное представленіе о стилѣ каирскихъ построекъ. Эль-Мойедъ построена въ XV вѣкѣ, и куполъ ея, помѣщенный на квадратномъ основаніи, носитъ византійскій характеръ (см. рис. 410, 411 и 412).

Выше было замѣчено, что столица кордовскаго калифата была великолѣпно изукрашена превосходными зданіями. Мечеть, поставленная при Абд-ель-Рахманѣ, представляетъ полное развитіе самобытности, предметъ поклоненія для западныхъ странъ ислама. Въ мечети этой ясно высказалось желаніе сдѣлать ее похожей на мечеть Дамаска или Эль-Аксъ въ Іерусалимѣ. Весь храмъ

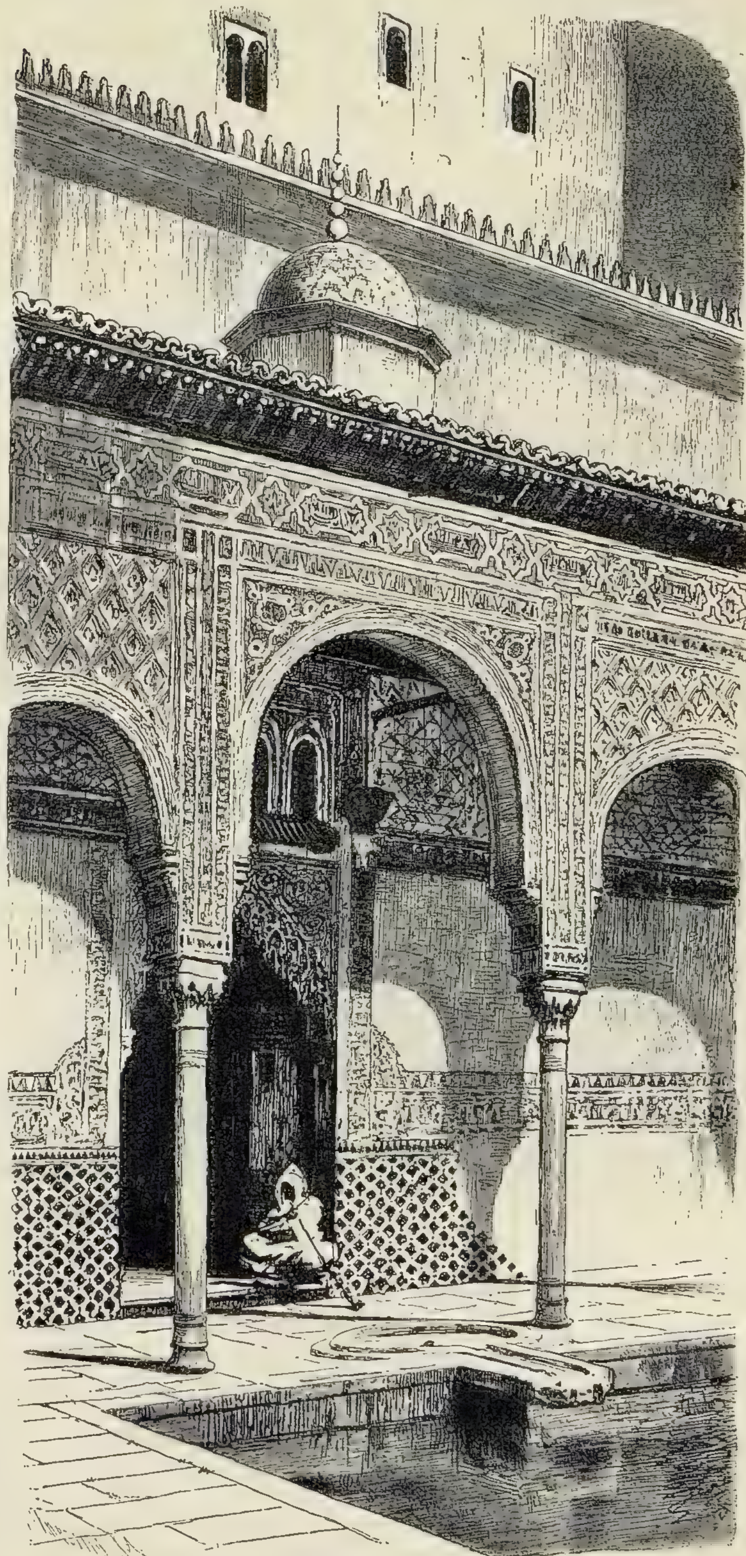


Рис. 429. Альгамбра.

состоялъ изъ четырехъ наосовъ, раздѣленныхъ каждый 20-ю колоннами, съ однимъ наосомъ въ серединѣ, который былъ пошире; каждый наосъ обращенъ былъ открытою стороною на окруженный портиками дворъ. Впослѣдствіи мечеть подвергалась многимъ передѣлкамъ, наосы были углублены еще больше, на одиннадцать колоннъ каждый, а потомъ было прибавлено еще восемь кораблей и соотвѣтственно имъ расширенъ и атріумъ. Колонны, подпирающія своды, воспроизведены по античнымъ образцамъ средняго размѣра; надъ ихъ капителями, чтобы еще болѣе ихъ украсить, утверждены были столбы, связанные между собою полуциркульными сводами, основныя же колонны смыкались подковообразными арками, энергично перекинутыми на вѣсу *). Повтореніе одного и того же мотива въ безчисленныхъ пролетахъ производитъ само по себѣ декоративный эффектъ и чрезвычайно фантастическое впечатлѣніе. Кибла имѣла видъ превосходно отдѣланной часовенки, съ роскошными орнаментами портала, въ видѣ богатыхъ лиственныхъ узоровъ. Максура—пространство передъ самой киблой, увѣнчанное пестрымъ куполомъ — имѣло аркадныя дуги, сплетавшіяся въ видѣ зубцовъ. Порталы, служащіе входомъ изъ атріума въ храмъ, также были изукрашены подковообразными орнаментами.

Рис. 430. Альгамбра. Puerta del vino.

Вся кордовская мечеть является созданіемъ эксцентричнаго и страстнаго художественнаго порыва; здѣсь орнаментальная художественность развилась съ могучей силой, и фантазія, направляемая религіей въ эту сторону, излилась здѣсь неудержимо. Вѣроятно, этотъ лѣсъ колоннъ, эта блестящая золотомъ и раскраской мечеть производила неотразимое впечатлѣніе во время магометанской службы, когда каждый наосъ освѣщался безчисленнымъ множествомъ лампадъ (см. рис. 419, 420, 421 и 424).

*) Двухъярусный рядъ колоннъ образовался въ силу того обстоятельства, что свезенныя въ Кордову колонны изъ античныхъ и христіанскихъ храмовъ оказались слишкомъ низкими для высокаго зданія собора: ихъ пришлось наставлять новымъ рядомъ.

Арабскій орнаментъ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

Рис. 431. Львиный дворъ въ Альгамбрѣ.

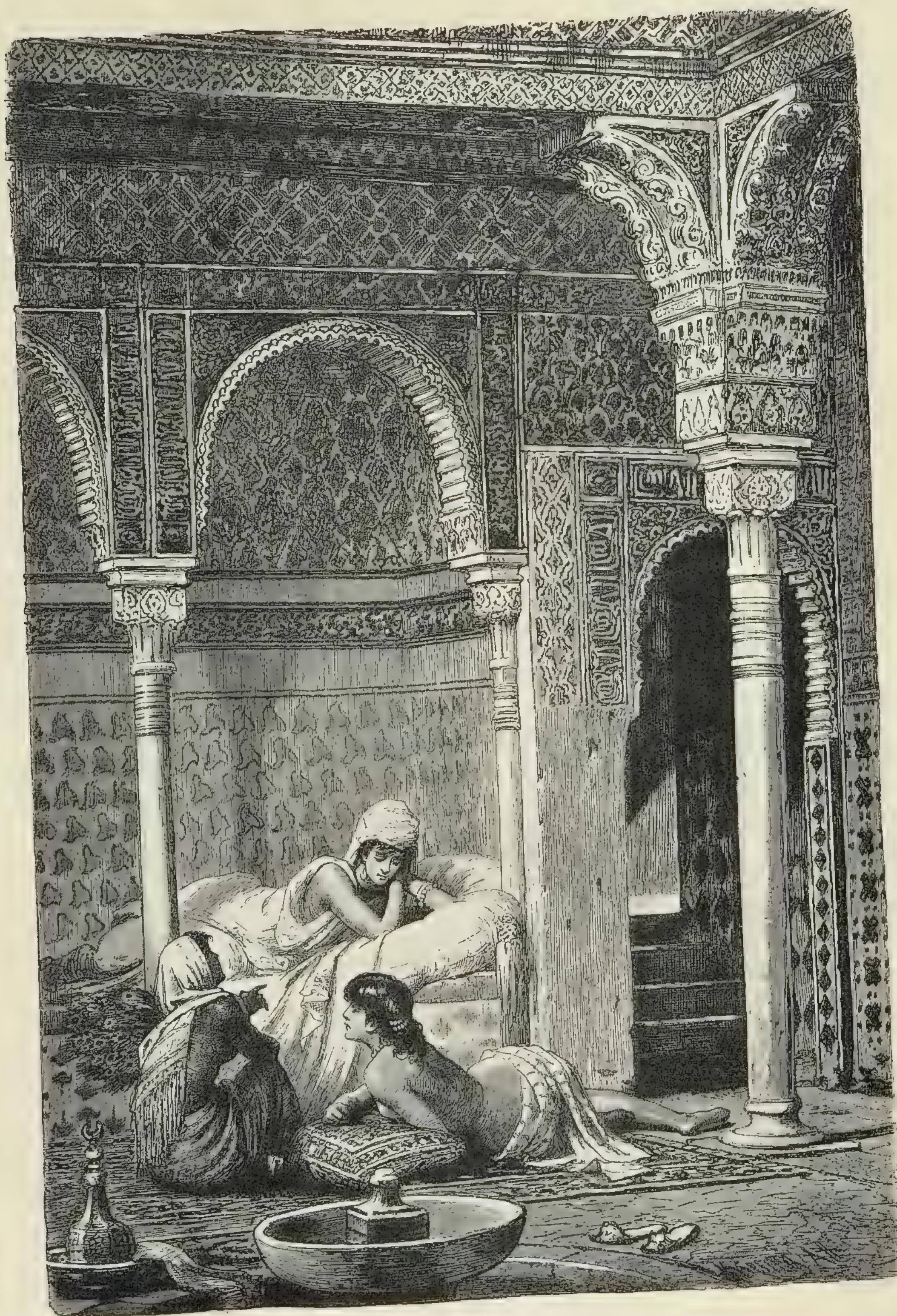


Рис. 432. Спальня въ Альгамбрѣ.

Арабскіе писатели разсказываютъ объ удивительной постройкѣ, которая, къ сожалѣнію, не дошла до насъ,—о постройкѣ царскаго дворца Азоакра. Онъ представлялъ собою безконечное число зданій для жительства калифа и его двора, окруженныхъ садами, украшенныхъ колоннами, свезенными со всего свѣта, даже изъ Византіи и Рима. Колоннъ этихъ было до 4.312; полы были въ тонъ выложены мозаикой, потолки раззолочены, двери сдѣланы изъ слоновой кости, чернаго дерева и серебрёной бронзы. Тутъ уже встрѣчаются изображенія фигуръ, какъ человѣческихъ, такъ и звѣрныхъ, которыя были сработаны даже въ самой Кордовѣ и служили украшеніями фонтановъ. Въ одной изъ залъ стояла статуя, изображающая любимую невольницу калифа, и сама зала называлась ея именемъ.

Рис. 433. Аллея Кипарисовъ.

Когда съ XI вѣка началъ слабѣть кордовскій калифатъ, на мѣсто его стали появляться независимыя княжества; децентрализація власти, конечно, повліяла на то сосредоточіе искусства, которое всегда является при монархическомъ правленіи. Толедо и Севилья хранятъ чудные архитектурные образцы этой эпохи. Особенно интересна большая городская севильская мечеть, построенная въ 1195 году, сохранившаяся до сихъ поръ, какъ часть нынѣшняго собора; въ Севильѣ же находится „Жиральда“—четыреугольная башня, заложенная въ томъ же году; она сохранилась вполнѣ, кромѣ самаго верха, пострадавшаго отъ землетрясенія. Утонченія кверху башня не имѣетъ, что придаетъ ей оригинальную энергію. Здѣсь уже господствуетъ тотъ декоративный пріемъ, при которомъ широкія поля архитектоническихъ массъ сплошь покрываются орнаментами. Внутри башни устроена лѣстница, по которой можно въѣзжать до самаго верха на конѣ. Севильскій замокъ Альказаръ, тоже отчасти

уцѣлѣвшій, былъ предтечею знаменитой Альгамбры. Здѣсь нѣкоторыя залы (напримѣръ, зала Посланниковъ и зала Донъ-Педро) замѣчательны исключительной прелестью и изумительнымъ блескомъ фантастическаго творчества.

Весь блескъ мавританской жизни послѣдняго періода владычества арабовъ въ Испаніи сосредоточивался въ Гренадѣ, и высшей точкою, послѣднимъ словомъ

Рис. 434. Альгамбра. Судныя ворота.

ихъ искусства былъ дворецъ гренадской цитадели — Альгамбра. Часть этого дворца разрушена, часть дошла до насъ, именно та часть, которая служила жилыми покоями царю. Это обычная мавританская постройка „въ туземномъ смыслѣ", какъ выражается Куглеръ. Тѣнистыя галлереи открываютъ входы въ прохладныя помѣщенія, гдѣ бьющіе вверхъ фонтаны и журчащіе каскады придаютъ жизнь и свѣжесть покоямъ. Центромъ сооруженія былъ дворъ Альбекри, съ обширнымъ водоемомъ посерединѣ; съ этого двора вступали въ великолѣпную залу, пріемную, посольскую комнату, занимавшую всю внутренность крѣпостной башни. Съ другой стороны двора

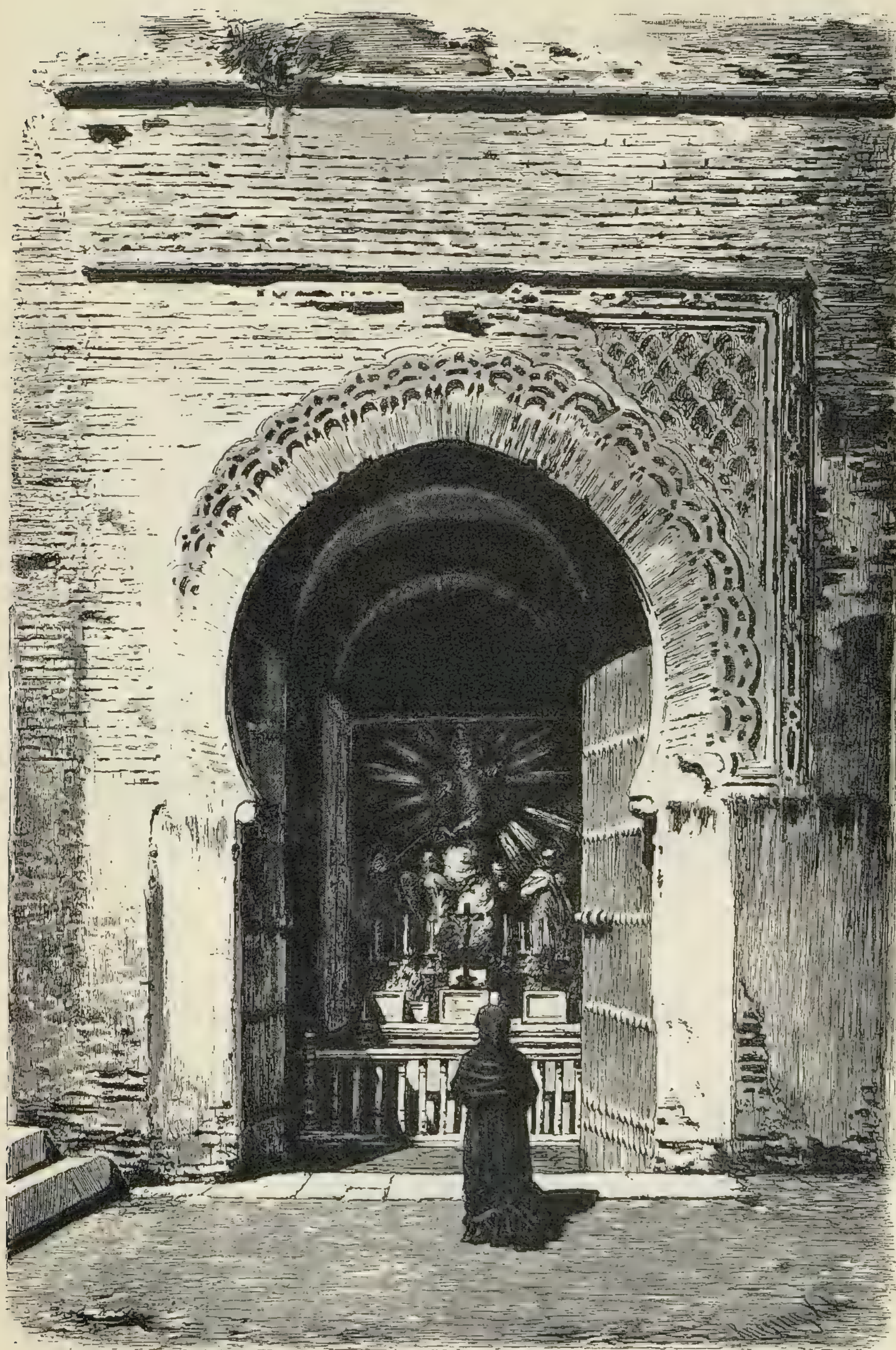


Рис. 435. Альгамбра. Судныя ворота.

былъ цѣлый рядъ помѣщеній съ такъ-называемымъ „Львинымъ дворомъ" посерединѣ. Центръ послѣдняго занятъ садикомъ съ огромнымъ фонтаномъ, поддерживаемымъ 12-ю львами, изъ пасти которыхъ течетъ вода. Вокругъ расположены зала двухъ сестеръ, зала раджей, зала суда и баня. Весь архитектурный стиль служитъ для воспроизведенія орнамента; тутъ нѣтъ необходимаго raison d'être каждой архитектурной формы,—каждая часть и мотивъ, вмѣсто того, чтобы указывать на цѣль и необходимость данной формы, даютъ только игру рѣзьбы по дереву или гипсовую лѣпку. Въ самомъ низу стѣны окаймлены фаянсомъ, выше—изукрашены ковровыми

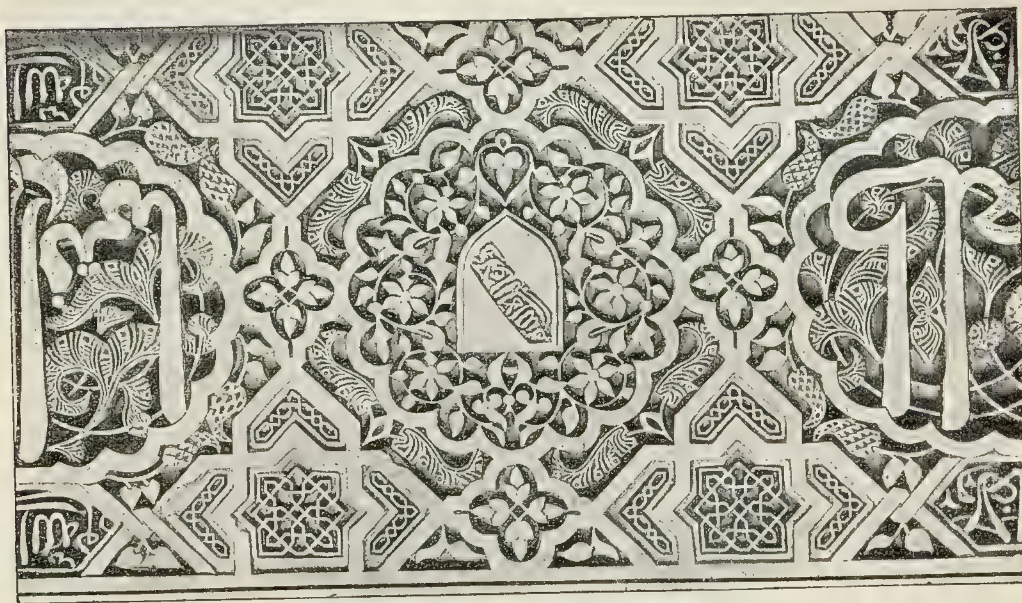


Рис. 436. Арабскій орнаментъ въ Альгамбрѣ.

узорами, чрезвычайно разнообразными, но въ то же время очень симметричными. Своды покрыты огромными ячеями, мотивъ которыхъ заимствованъ отъ сталактитовъ *). Колонны стройны и тонки, форма арокъ можетъ быть уподоблена нарядно вырѣзанной ковровой бахромѣ. Опредѣленный ритмическій законъ проходитъ весьма ясно черезъ общій эффектъ и выдерживаетъ общее направленіе. Игривости арокъ попадаютъ въ тонъ капители, представляющія видъ только-что распустившейся цвѣточной чашечки, нѣсколько расчлененной отъ давленія сверху. Колонны очень тонки, но свободно несутъ на себѣ весь верхній грузъ. Базы не вполнѣ гармоничны, иногда ихъ нѣтъ вовсе. Фризы по стѣнамъ, притолки у стѣнъ, окна, арки и пространство надъ капителями заняты надписями и текстами — прописными арабскими

*) Сталактиты—рядъ выступающихъ одна надъ другою арочекъ, напоминающихъ окаменѣлые наплывы сталактитовыхъ пещеръ. Этотъ сассанидскій мотивъ встрѣчается въ каирскихъ мечетяхъ и, служа переходомъ отъ угловъ стѣнъ къ своду, замѣняетъ такъ-называемые паруса.

буквами. Порой въ орнаментѣ (какъ уже было замѣчено выше) сильно чувствуется византійское вліяніе. Обычный константинопольскій мотивъ украшеній въ видѣ стебля и листьевъ воспроизводится сначала съ незначительными измѣненіями, но затѣмъ листья начинаютъ терять свой характеръ, лѣпка исчезаетъ—остается одинъ абрисъ листовъ, но рисунокъ становится болѣе легкимъ, одинъ завитокъ красиво цѣпляетъ другой, сливаясь въ цѣлую сѣть, заслоняетъ и самый контуръ листьевъ и образуетъ уже прямо восточный мотивъ орнамента. Раскраска и позолота придаютъ ему особенную оригинальность вмѣстѣ съ пестротой. Въ кордовской мечети, перестроенной при помощи византійскихъ мастеровъ, есть чисто византійская мозаика и мраморные орнаменты византійскаго характера. Въ XII вѣкѣ рѣшетчатая и сталактитовая орнаментистика занимаетъ первенствующее мѣсто, производя впечатлѣніе нерѣдко одною раскраской, такъ какъ по выработкѣ линій ее нельзя назвать удачной. Есть, конечно, неудачные мотивы, представляющіе какую-то пеструю смѣсь, но есть и неподражаемо-красивые. Хитросплетенія геометрическихъ линій въ иныхъ арабескахъ заслуживаютъ особеннаго удивленія; нерѣдко математики были въ то же время и архитекторами, чѣмъ и объясняется ихъ приверженность къ комбинаціямъ геометрическихъ фигуръ.

Рис. 437. Орнаментъ-надпись.

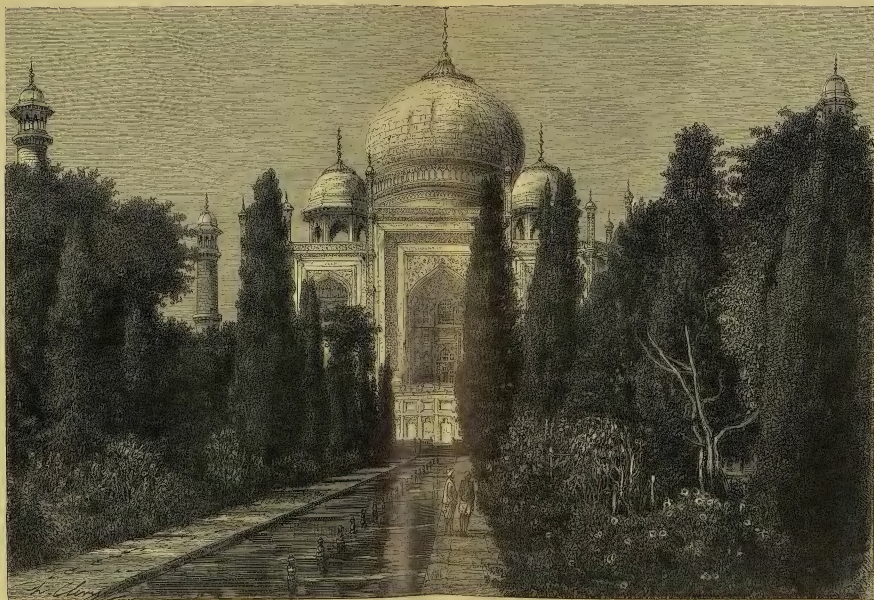
Съ начала XIII вѣка и по конецъ XIV Индостанъ дѣлается державой афганскихъ династій, столица котораго, старый Дели, наполняется великолѣпными памятниками массивно-энергичнаго характера, съ кругло-башенной постройкой, съ сквозными галлереями наверху. Здѣсь мы видимъ смѣшеніе формъ мавританскихъ съ индійскими, при чемъ стиль внутренности зданія не отвѣчаетъ его наружной отдѣлкѣ. Мечети имѣютъ видъ обычной продолговатой залы, съ куполомъ наверху, съ мавританскими сталактитами вмѣсто парусовъ, съ кіосками на углахъ стѣнъ. Воцарившаяся съ 1526 года династія Великихъ Моголовъ покровительствуетъ успѣхамъ индійско-магометанской архитектуры, вводитъ въ нее персидскій стиль и въ концѣ концовъ создаетъ великолѣпныя мечети, признаваемыя многими знатоками прелестнѣйшими зданіями въ мірѣ. Природный индійскій вкусъ дополняетъ красоту постройки пейзажностью: мечеть окружается садами, строится у самой воды, и эффектъ общаго замысла усугубляется красивой посадкой купъ деревьевъ. Побочныя постройки всегда гармонируютъ съ цѣлымъ, способствуя картинному сочетанію общаго. Торжественное достоинство сооруженія достигается группировкой громадныхъ воротъ и тяжелыхъ куполовъ съ легкими воздушными минаретами.

Самыми распространенными постройками Индіи являются такъ-называемые мавзолеи или надгробные царскіе памятники. Мавзолеи эти возникали такъ: государь выбиралъ мѣсто обыкновенно на какомъ-либо живописномъ перекресткѣ за городомъ, усаживалъ его кипарисными деревьями, устраивалъ въ саду фонтаны, обносилъ во-

кругъ оградою, а посерединѣ воздвигалъ купольное зданіе съ минаретами вокругъ и изящнымъ порталомъ у входа. Сюда, когда постройка была готова, собирался хозяинъ съ гостями, устраивалъ пиршества и праздники, обращая свою будущую могилу въ домъ веселья; когда онъ умиралъ и его хоронили подъ поломъ въ склепѣ, мавзолей затихалъ, и какой-нибудь дервишъ оставался его хранителемъ. Зданія эти и оригинальны и красивы. Массивность верхняго купола, въ видѣ луковицы, выкупается прозрачною колоннадою низа. Намъ, такъ привыкшимъ къ этому луковичному вѣнчанію зданія, которое такъ обычно въ Россіи, индійскій стиль кажется чѣмъ-то роднымъ и знакомымъ. Родственный мавританскому стилю, онъ получилъ характеръ Востока, выразился въ такихъ солидныхъ и могучихъ образахъ, что мавританскій стиль передъ нимъ кажется блестящею игрушкой.

Рис. 438. Магометанская Индія. Мечеть въ Дели.

Размѣры зданій индо-магометанскаго стиля иногда настолько громадны, что главные купола ихъ могутъ соперничать съ самыми колоссальными зданіями міра. Мавзолей Магометъ-шаха имѣетъ куполъ въ 18 саж. въ діаметрѣ, слѣдовательно уступаетъ только куполу собора св. Петра въ Римѣ да куполу Пантеона. Простота и ловкость, съ какой архитекторы возводили такіе куполы, достойна самаго тщательнаго изученія со стороны знатоковъ и любителей. Взаимодѣйствіе распора купола и поддерживающихъ арокъ разрѣшаетъ вопросъ несравненно логичнѣе и проще, чѣмъ могли бы разрѣшить его наши зодчіе.



Магометанская Индія. Аллея передъ мавзолеемъ Таждъ-Магалъ въ Агрѣ.

Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ.

Прилагаемые рисунки краснорѣчивѣе текста говорятъ о замѣчательномъ художественномъ чутьѣ зодчихъ магометанской Индіи. Сказочное великолѣпіе изображаемыхъ на этихъ рисункахъ зданій, при колоссальныхъ размѣрахъ, заставляетъ видѣть въ нихъ предѣлъ чудовищно-развитой фантазіи и истинно-свободнаго искусства.

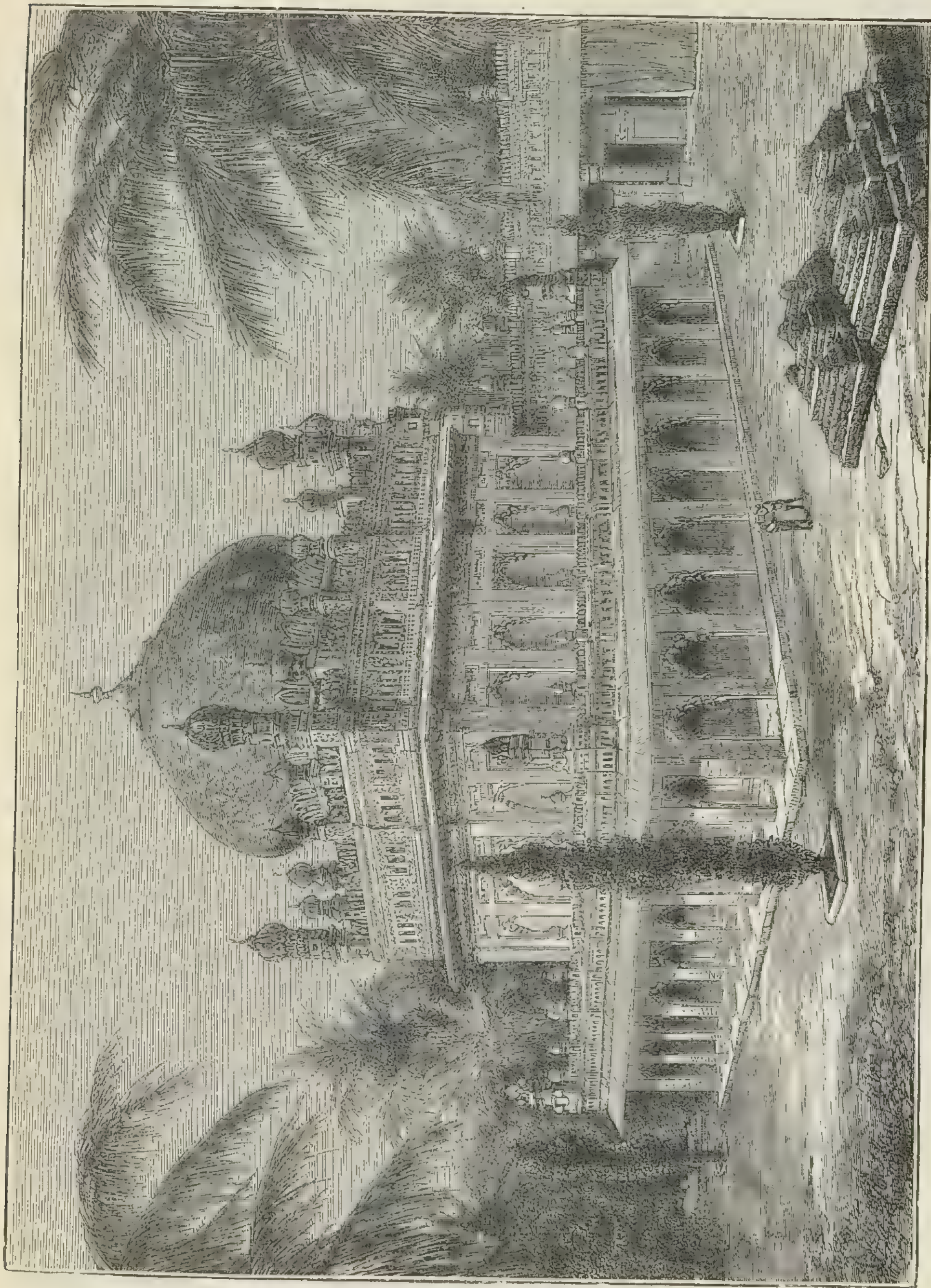


Рис. 439. Магометанская Индія. Мавзолей на кладбищѣ Голкондскихъ царей.

Мы достовѣрно можемъ сказать, что костюмъ арабовъ-бедуиновъ и въ настоящее время тотъ же самый, какимъ былъ въ глубокой древности: грубыя сандаліи, праща, лукъ и копье составляютъ и теперь необходимыя принадлежности его одежды.

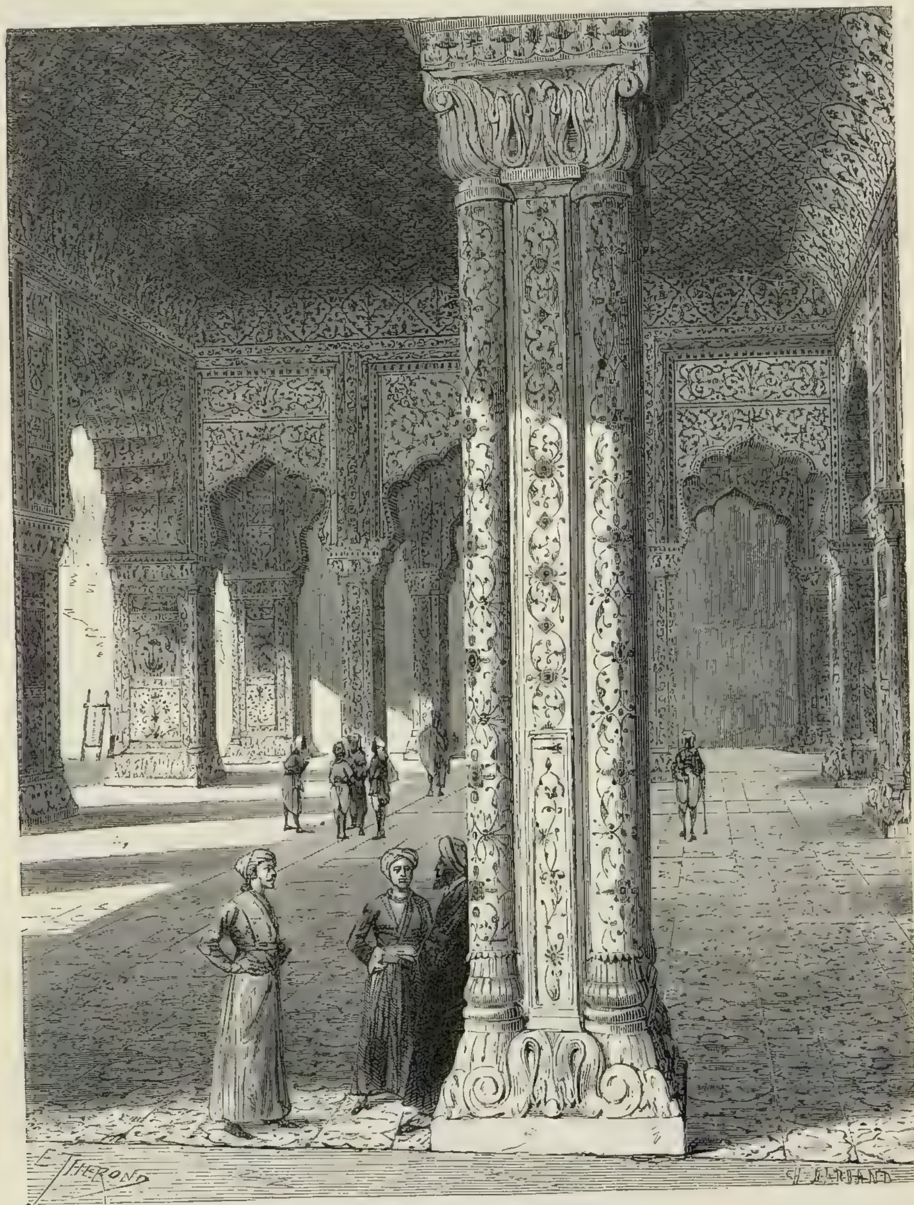


Рис. 440. Дворецъ въ Дели. Тронная зала.

Во времена Магомета, несомнѣнно, и самъ пророкъ одѣвался просто: носилъ рубаху съ короткими рукавами, кожаный поясъ, грубый плащъ въ видѣ мѣшка, головную повязку съ кисточками или чалму. Отъ своихъ соплеменниковъ пророкъ отличался тѣмъ, что спускалъ одинъ конецъ своей чалмы на лобъ, а другой на плечи. Только въ народныхъ собраніяхъ онъ надѣвалъ на себя богатые

дары, полученные отъ разныхъ владыкъ, отъ абессинскаго и греческаго императоровъ и проч. Любимые цвѣта его одежды были черный, зеленый, красный и бѣлый. Но общее стремленіе жителей Азіи къ роскоши повліяло и на арабовъ. Побѣждая, они стали пользоваться ремеслами побѣжденныхъ, завели торговыя сношенія съ Востокомъ и Сѣверомъ, получая изъ Китая и Индіи рѣдкія матеріи и ткани, изъ Россіи—мѣха, изъ Африки—звѣриныя шкуры, павлиньи перья, слоновую кость, изъ Испаніи—золото и драгоцѣнные камни.

Чтобы судить вѣрно о типѣ мужской одежды у испанскихъ мавровъ, стоитъ всмотрѣться въ мелкія изваянія гренадскаго собора, на которыхъ представленъ обрядъ крещенія арабовъ. Они изображены въ длинныхъ курткахъ, подпоясанныхъ поясомъ, узкихъ шароварахъ, шапкахъ и кожаныхъ полусапогахъ. На плафонѣ судейской залы Альгамбры, который, вѣроятно, былъ писанъ христіанскими художниками послѣ изгнанія мавровъ, изображены разные жанры, дѣйствующими лицами которыхъ являются и мавры и христіане. Представители власти, судя по этимъ изображеніямъ, носили по нѣскольку одеждъ и тѣмъ отличались отъ низшихъ сословій. На голову они надѣвали чалму, которою голова обертывалась очень искусно, а концы иногда распускались по плечамъ. Сверху надѣвался плащъ съ капюшономъ, заимствованный, вѣроятно, у римлянъ. До какой бы роскоши ни доходилъ костюмъ, щегольство ограничивалось дороговизною ткани, а отнюдь не фасономъ. Главное щегольство составляли частыя перемѣны дорогихъ одеждъ при торжествахъ. Перемѣняли ихъ иногда до семи разъ. Мужчина заботился болѣе всего о своихъ волосахъ и о своемъ оружіи; изъ украшеній носили только перстни, остальное предоставивъ женщинѣ. То уваженіе, которое народы Востока искони питаютъ къ бородѣ, было утверждено Магометомъ, и всякое поруганіе бороды почиталось самымъ ужаснымъ оскорбленіемъ. Зато голову магометане, за немногими исключеніями, стали брить, оставляя только пукъ волосъ на макушкѣ. Перстень, украшенный однимъ сердоликомъ, обыкновенно носился на правой рукѣ, а иногда на шнуркѣ на груди. Арабы застали искусство выдѣлки оружія на высшей степени совершенства. Первая въ мірѣ дамасская сталь была извѣстна въ глубокой древности, и имъ осталось только озаботиться насчетъ внѣшней отдѣлки оружія. Наведе-

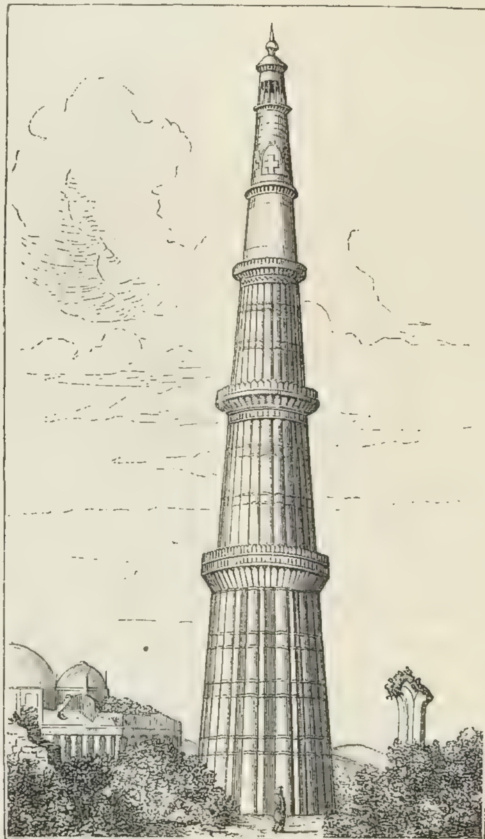


Рис. 441. Кутабскій минаретъ близъ Дели.

ніе узоровъ по стали, такъ-называемое дамаскированіе, увеличило цѣнность оружія, и въ скоромъ времени испанское оружіе пріобрѣло такую же громкую извѣстность, какъ и азіатское. Завороженное оружіе было не чуждо арабамъ-фаталистамъ, и носить его для неуязвимости было дѣломъ обычая, которымъ не пренебрегалъ самъ императоръ Константинъ.

До высшей степени совершенства доведено было взнузданіе и сѣдловка лошадей. Любовь араба къ лошади, чуть не боготвореніе ея, заставила прибѣгнуть къ изобрѣтенію металлической арматуры, которая охраняла бы коня во время боя. Полевыми знаками во время похода были знамена. Первое знамя образовалось изъ распущенной чалмы, прикрѣпленной къ копью однимъ изъ полководцевъ пророка. Священное знамя Магомета было совершенно бѣлое, его полевой значокъ—черный. Прочія знамена войска были сдѣланы изъ покрывалъ женъ и украшены надписью: „Нѣтъ Бога, кромѣ Бога, и Магометъ—посолъ Божій“.

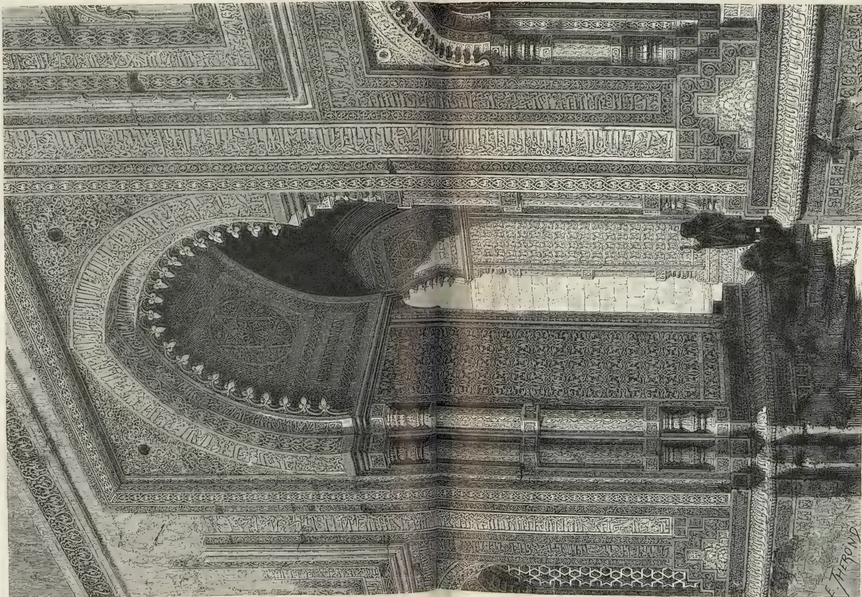


Рис. 442. Магометанская Индія. Ворота въ Кутабѣ, близъ Дели.

Арабская женская одежда представляетъ узкій хитонъ, не вполнѣ доходящій до ступней, сверхъ котораго надѣта другая одежда, нѣсколько покороче, а поверхъ всего набрасывалась накидка, спускающаяся съ головы и драпирующаяся складками отъ переда къ зади; ноги были обуты въ полусапожки и шаровары. По закону Магомета, требовалось больше всего, чтобы лицо женщины было покрыто, кромѣ пожи-

лыхъ особъ, которымъ уже поздно вступать въ бракъ; покрывало должно было быть спущено не ниже ворота рубашки, нога не должна обнажаться. Костюмъ женщинъ доведенъ былъ во времена калифатовъ до удивительной роскоши, такъ что у дочери одного калифа хранилось одеждъ изъ 30.000 шелковыхъ тканей.

Туалетныя принадлежности и украшенія были у арабовъ въ такомъ же ходу, какъ и теперь. И до сихъ поръ богатые носятъ золото и драгоцѣнные камни, а недостаточные классы—серебро, латунь, цвѣтныя стекла и т. д. И въ старину мавританки отдавали большую дань уваженія всевозможнымъ притираніямъ и румянамъ. Онѣ чернили порошкомъ брови и вѣки, для приданія глазамъ блеска и огня. Онѣ раскрашивали руки и ноги, иногда однѣ ноги, иногда пальцы, ладони и ступни. Натуральный цвѣтъ волосъ и густота ихъ считались, конечно, высшею красотой. Съ боковъ завивали длинные локоны, спереди волосы подстригались коротко; иногда всѣ волосы на вискахъ заплетались во множество косичекъ. Косички спускались за спину, и въ нихъ вплетались шнурки, украшенія изъ листового золота, золотыя пуговки, колечки и т. д. Кольца носили не только на рукахъ, но иногда и въ носу.

Что касается утвари, то едва ли дошли до насъ образчики чисто-арабскаго происхожденія. По аналогіи мы можемъ, впрочемъ, дать довольно вѣрное заклю-

ченіе о той технической формѣ, которая преобладала въ этой отрасли искусства Отсутствіе пониманія формъ заставило араба смотрѣть на утварь, какъ на необходимую принадлежность, а не какъ на произведеніе искусства. Невозможность, въ

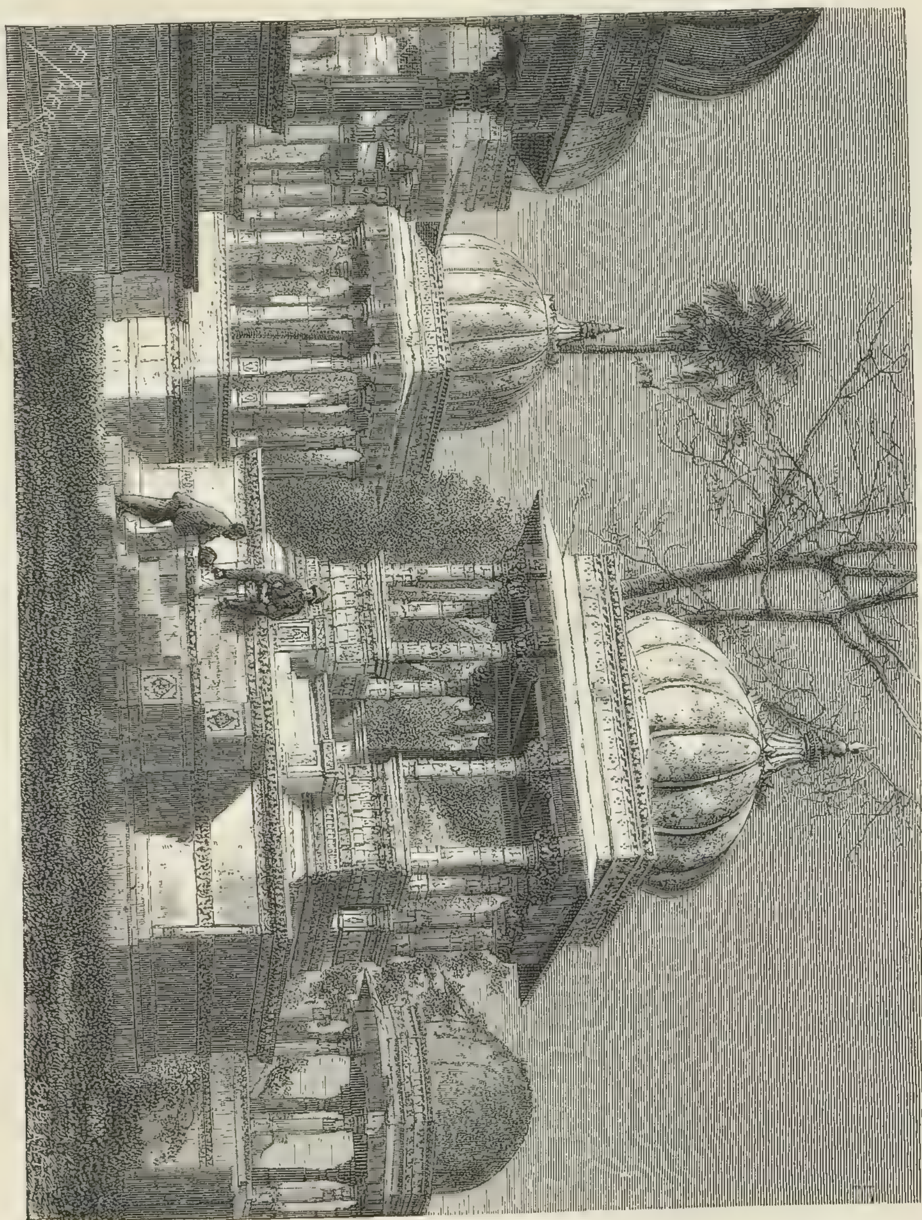


Рис. 443. Магометанская Индія. Гробницы царей Мага-Сатти въ Урейпурѣ.

силу предписанія корана, изображать человѣческія и вообще животныя формы сообщила всей ихъ утвари нѣкоторую сухость и внѣшнюю пестроту. Отсутствіе мѣры въ искусствѣ заставило его впасть въ вычурность и удалиться отъ классической простоты античнаго искусства. Сосудоваяніе процвѣтало у арабовъ, при чемъ нерѣдко, кромѣ благородныхъ металловъ, употребляли бронзу, латунь, мѣдь, иногда стекло. Умѣніе превосходно обдѣлывать металлы сказалось на сосудахъ во всей силѣ.

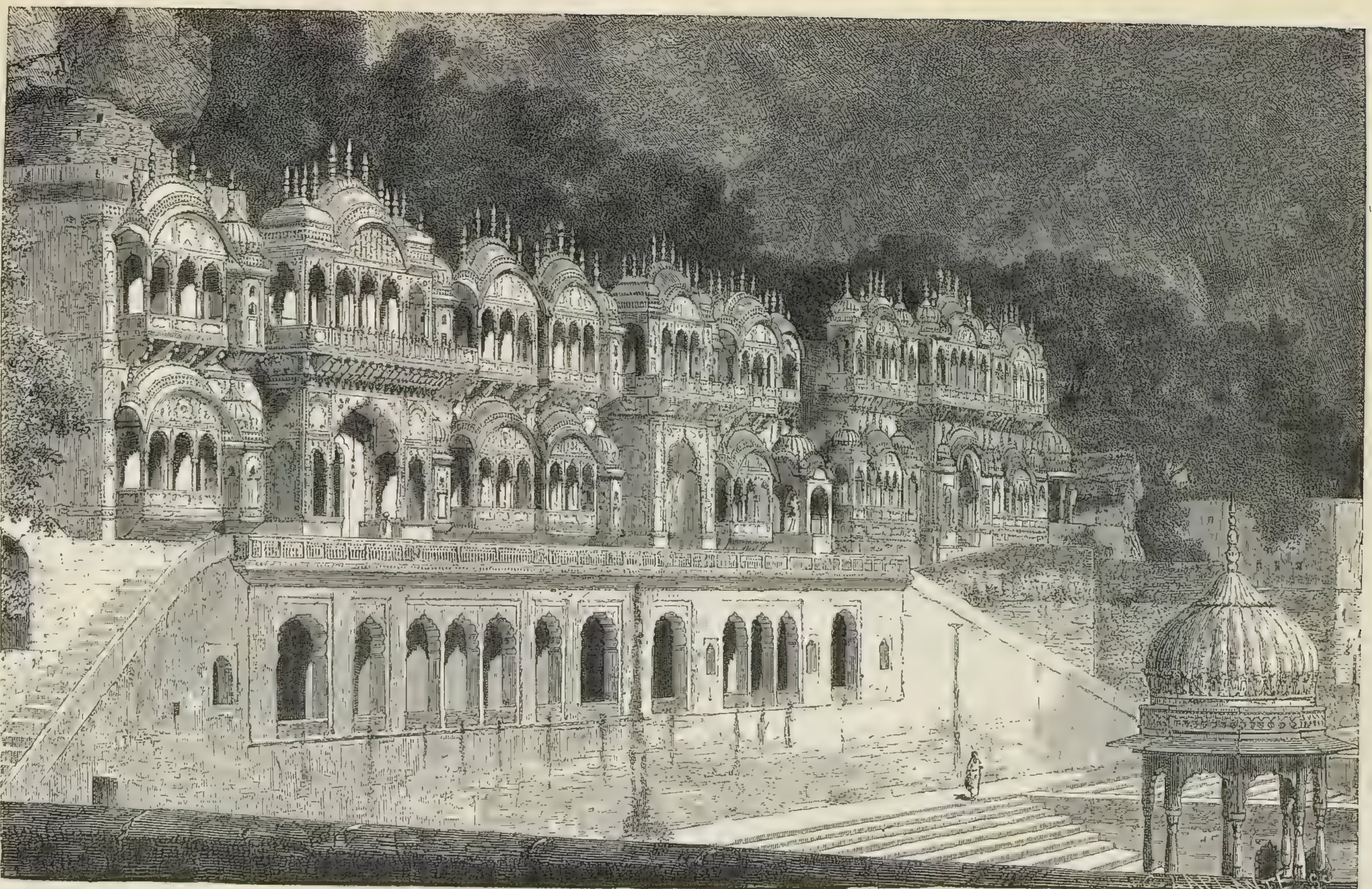


Рис. 444. Магометанская Индія. Дворецъ въ Ильворѣ.

Обдѣлка у нихъ не всегда гармонируетъ съ формой, и нерѣдко сосудъ имѣетъ декоративный видъ: выставляется на показъ, какъ убранство.

Арабская мебель, какъ и у всѣхъ кочевыхъ народовъ, въ сущности ограничивается однимъ ковромъ, которымъ покрытъ полъ, и диваномъ. Собственно „диванъ“ назначается для сидѣнія и состоитъ изъ кирпичной лавки, которая идетъ вдоль каменныхъ стѣнъ; сверху кладется тюфякъ, кроется ковромъ, кладется валикъ съ кистями вмѣсто подушки,—что представляетъ съ внѣшней стороны видъ, весьма схожій съ общеупотребительными въ настоящее время турецкими тахтами. Востокъ не любитъ стульевъ, и едва ли они были у арабовъ. Постель состоитъ изъ тюфяка, покрытаго простынею, при чемъ лѣтомъ кладется другая простыня, которой покрываются, а зимою—теплое одѣяло. Сверху укрѣпляютъ пологъ отъ комаровъ и вампировъ. На утро тюфякъ свертывается и убирается въ чуланъ. Столы тоже не составляютъ необходимой мебели на Востокѣ. Употребляются небольшіе столы для письма и маленькія подставки, въ видѣ пестро-раскрашенныхъ многогранныхъ тумбочекъ.

Иногда Востокъ придумывалъ самые нелѣпые, невозможные предметы роскошной обстановки, которые, именно въ виду этой нелѣпости, съ любовью заимствовались европейцами. Въ Багдадѣ находился тронъ, о которомъ стоитъ упомянуть; слава о немъ была такъ велика, что императоръ Ѳеофилъ (Византійскій) поручилъ математику Льву соорудить для себя совершенно подобный же. До насъ дошло описаніе этой нелѣпой затѣи, которой владѣлъ Константинъ Багрянородный. „Передъ царскимъ трономъ,—описываетъ одинъ изъ представлявшихся этому императору:—находилось вызолоченное дерево, на вѣтвяхъ котораго сидѣли вызолоченныя птицы и пѣли соотвѣтствующими голосами. Передъ трономъ, словно на стражѣ, стояли золоченые львы, которые били хвостами по полу, издавая ревъ, разѣвая пасть и шевеля языкомъ. Меня ввели два евнуха въ тронную залу. Какъ только я вошелъ, львы зарычали, птицы зачирикали. Я не испугался и не удивился: я уже былъ предупрежденъ объ этомъ черезъ свѣдущихъ людей; послѣ того какъ я, поклонившись въ третій разъ земнымъ поклономъ, поднялъ голову, царь оказался почти подъ потолкомъ, тогда какъ при моемъ входѣ онъ сидѣлъ очень невысоко; и платье на немъ уже было другое; какъ это случилось—понять я не могу, но полагаю, что его подняли кверху посредствомъ такого же снаряда, какой употребляется для выжиманія винограда. Царь въ это время ничего не говорилъ, да если бы хотѣлъ, то едва ли бы это было возможно, въ виду той высоты, на которой онъ находился“.

Вообще роскошь царскихъ пріемовъ у арабовъ достойна замѣчанія и полна того же сказочнаго комфорта, который имъ былъ присущъ. При торжественныхъ пріемахъ пословъ калифы блистали чрезвычайною пышностью: по обѣимъ сторонамъ дворца разставлялось войско, въ числѣ ста шестидесяти тысячъ; у входа стояли высшіе сановники, невольники съ золотыми перевязями, усыпанными драгоцѣнными каменьями; далѣе слѣдовали четыре тысячи бѣлыхъ евнуховъ и три тысячи черныхъ. Число стражей-привратниковъ было до семисотъ. Тридцать восемь тысячъ большихъ стѣнныхъ ковровъ украшали дворецъ. Сто львовъ ходило на золотыхъ цѣпяхъ по комнатамъ, а въ пріемной залѣ возсѣдалъ калифъ на томъ тронѣ, который такъ понравился Ѳеофилу.

Нѣсколько словъ о рисункахъ, помѣщенныхъ въ настоящей главѣ.

Рис. 404. Мавзолей Акбара въ Секундрѣ. Типичная постройка индо-арабскаго стиля. Мавзолей этотъ воздвигнутъ въ началѣ XVII вѣка, но точно выдержанъ въ

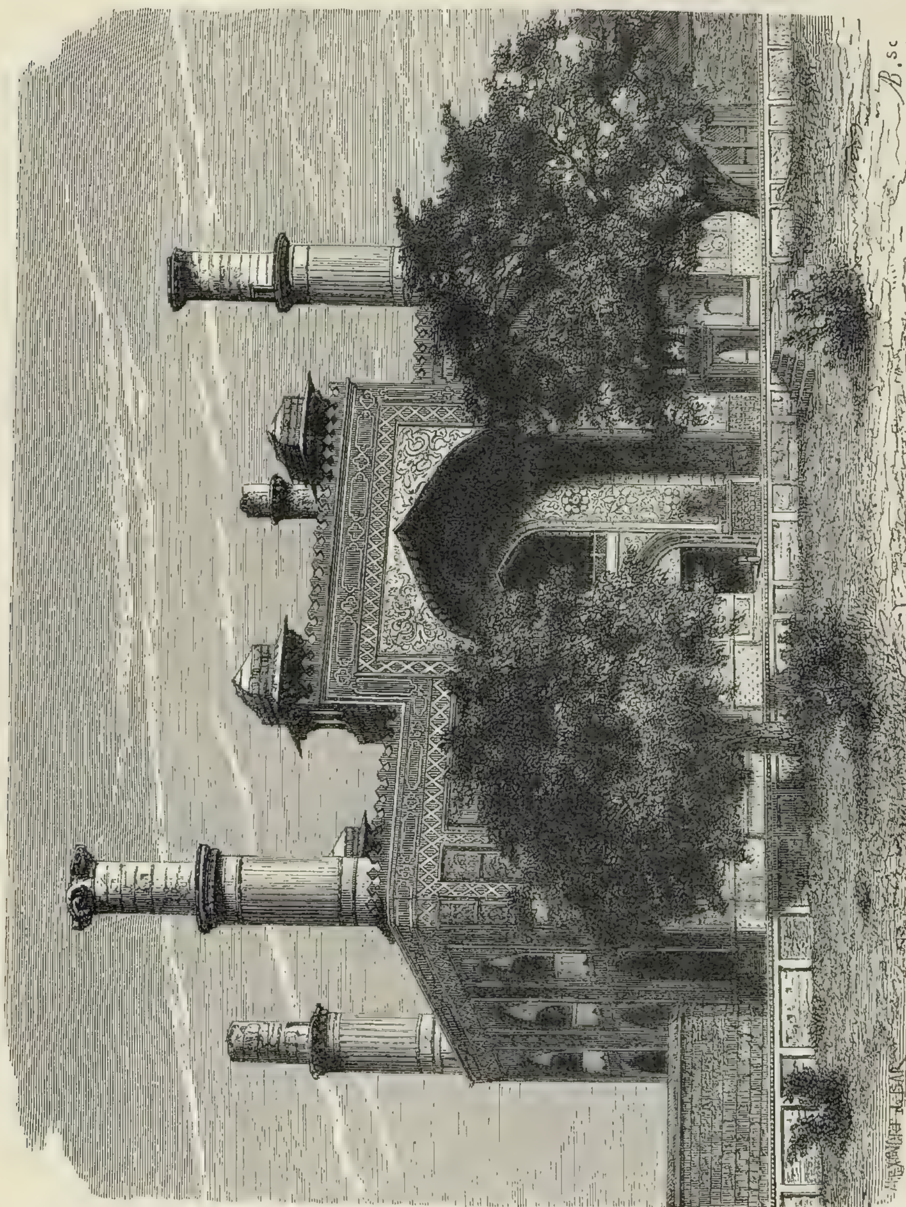


Рис. 445. Магометанская Индія. Входныя ворота мавзолея Акбара въ Секундрѣ.

строгомъ стилѣ. Построенъ онъ Джехангиромъ изъ краснаго песчаника, съ мозаикой и облицовкой изъ мрамора.

Рис. 405, 406 и 407 показываютъ, съ какимъ вкусомъ арабы обрабатывали предметы домашняго обихода и вооруженія. Шлемъ съ текстами изъ корана, изображенный на нашемъ рисункѣ, близкій родственникъ русской „іерихонкѣ“

Рис. 413 и 414. Ахмедіэ въ Стамбулѣ — мечеть, построенная подъ непосред-

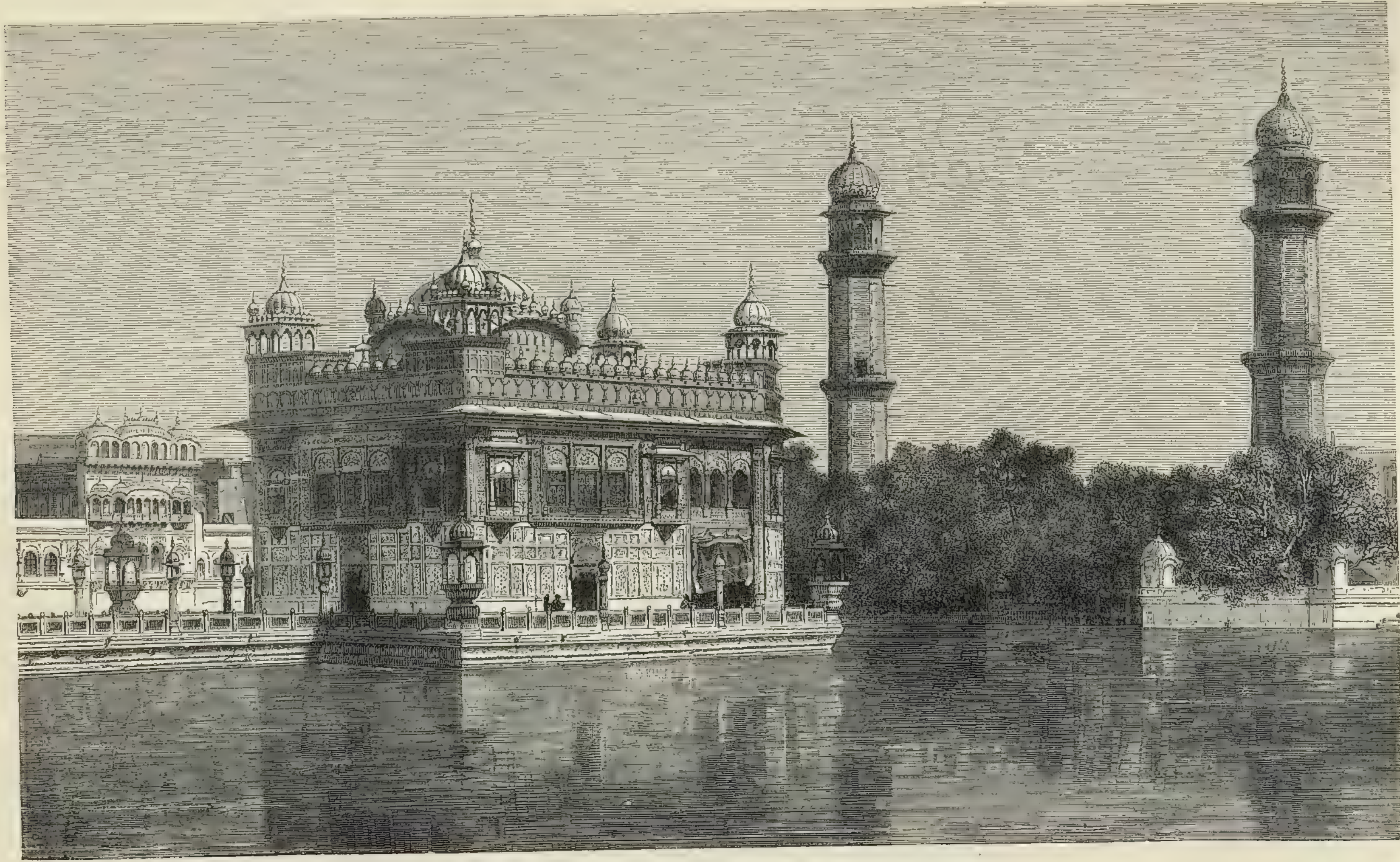


Рис. 446. Магометанская Индія. Мечеть Амрита-Сара (озеро Безсмертія).

ственнымъ впечатлѣніемъ св. Софіи. Куполъ—плоскій, строго-византійскаго образца. Вокругъ храма—шесть стройныхъ минаретовъ. Внутри храмъ совершенно арабскаго стиля по облицовкѣ стѣнъ. Колонны тяжелыя, пухлыя. Онѣ представляютъ рѣзкій контрастъ въ воздушными легкими колоннами мавровъ (рис. 415—417). Даже приземистыя колонны кордовской мечети, съ зубчатыми арками, прообразъ которыхъ можно найти въ Старой Индіи (см. рис. 418, 419 и 420), и тѣ кажутся болѣе стройными и граціозными, чѣмъ эта турецкая постройка.

Рис. 447. Арабская архитектура на окраинахъ Россіи. Порталъ входа въ мавзолей Тамерлана.

Приложеніе. Мавзолей Таджъ-Магалъ въ Агрѣ—одна изъ превосходнѣйшихъ индо-арабскихъ построекъ. Выстроена она надъ могилой жены Шахъ-Джахана въ началѣ XVII столѣтія и носитъ на себѣ отпечатокъ персидскаго стиля. Великолѣпны мозаики мавзолея, исполненныя французомъ Остенъ изъ Бордо. Внутренность мавзолея замѣчательна необычайнымъ резонансомъ—однимъ изъ лучшихъ въ мірѣ. Зданіе окружено превосходнымъ садомъ, и темные пирамидальные кипарисы оттѣняютъ картинно мраморную облицовку храма. Не менѣе извѣстны мавзолеи голкондскихъ царей (рис. 439); прообразомъ ихъ огромныхъ куполовъ является древне-индійскій храмъ, такъ-называемая *топа*.

Рис. 438. Большая мечеть въ Дели—Jama Mashid—съ тремя куполами надъ храмами молитвы и стройными минаретами. Здѣсь, среди реликвій, хранится волосъ изъ бороды Магомета. Сюда стекается множество богомольцевъ изъ Средней Азіи. Входы въ мечеть представляютъ огромныя пирамидальныя паперти.

Рис. 441. Минаретъ Кутабъ—пятиярусная башня въ 76 метровъ высоты; построена она изъ краснаго песчаника. Верхъ башни разбитъ грозою въ 1852 году. Время постройки—XIII вѣкъ. Каждый ярусъ оканчивается многоугольнымъ карнизомъ съ балкономъ.

Рис. 442. Ворота въ Кутабѣ, близъ Дели — превосходный орнаментъ индоарабскаго стиля.

Рис. 443. Кладбище „Мага-Саттн"—здѣсь помѣщаются мавзолеи всѣхъ царей династіи Рана, нѣсколько могилъ древнихъ царей Анапура. Это одинъ изъ самыхъ живописныхъ некрополей Востока. Величина мавзолеевъ различная, но всѣ они строены на одинъ образецъ: красивый куполъ поддерживается граціозными колонками. Матеріалъ построекъ—бѣлый мраморъ.

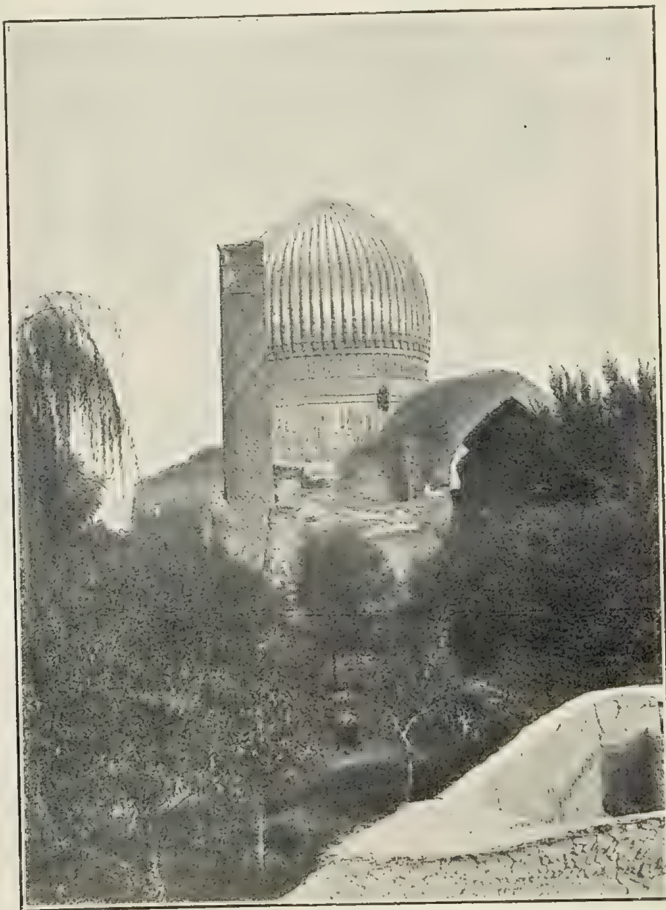


Рис. 448. Арабская архитектура на окраинахъ Россіи. Мавзолей Тамерлана.

Рис. 444. Одно изъ удивительнѣйшихъ созданій Востока: весь дворецъ Ильвора состоитъ изъ особняковъ, соединенныхъ другъ съ другомъ зубчатыми арками. Лѣстницъ въ этомъ четырехэтажномъ зданіи нѣтъ: ярусы соединяются наклонными коридорами. Постройка возведена на утесѣ, который господствуетъ надъ всѣмъ городомъ.

Рис. 446. По срединѣ озера Безсмертія возвышается построенный изъ мрамора и золота храмъ XVI вѣка. Зданіе четыреугольное съ плоскимъ куполомъ и множествомъ минаретиковъ. Мечеть соединяется мраморной плотиной съ берегомъ.

Рис. 440. Внутренность тронной залы въ Дели. Прежній дворецъ теперь обращенъ англичанами въ крѣпость. Внутри зданіе обезображено кирпичными перегородками, и только тронная зала пощажена завоевателями. Роскошь убранства этого дворца поистинѣ сказочная. Всѣ арабески выведены по мрамору драгоцѣнными камнями.

Рис. 445 представляетъ входныя ворота мавзолея Акбара, о которомъ сказано при описаніи рисунка 404.

Рис. 447 и 448 изображаютъ зданія магометанской архитектуры въ предѣлахъ нашего отечества; рисунки сняты при помощи фотографіи прямо съ натуры. Они изображаютъ мавзолей Тимура-Курягана (Тамерлана), построенный имъ самимъ въ 1404 году.

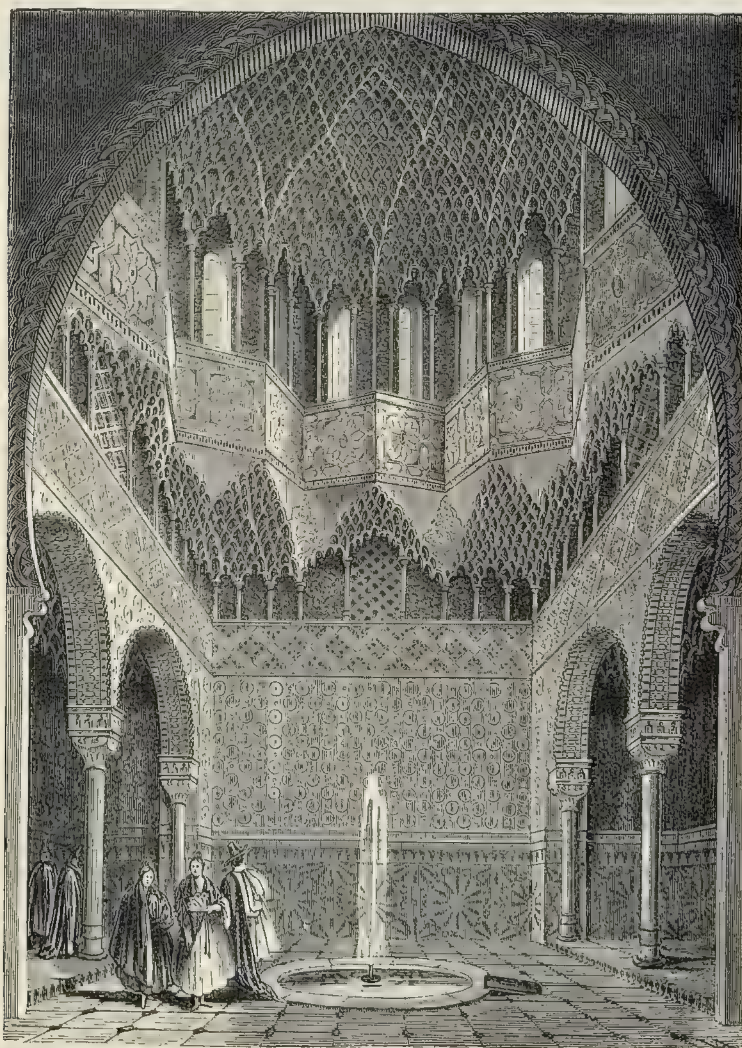


Рис. 449. Альгамбра. Зала Абенсерага.

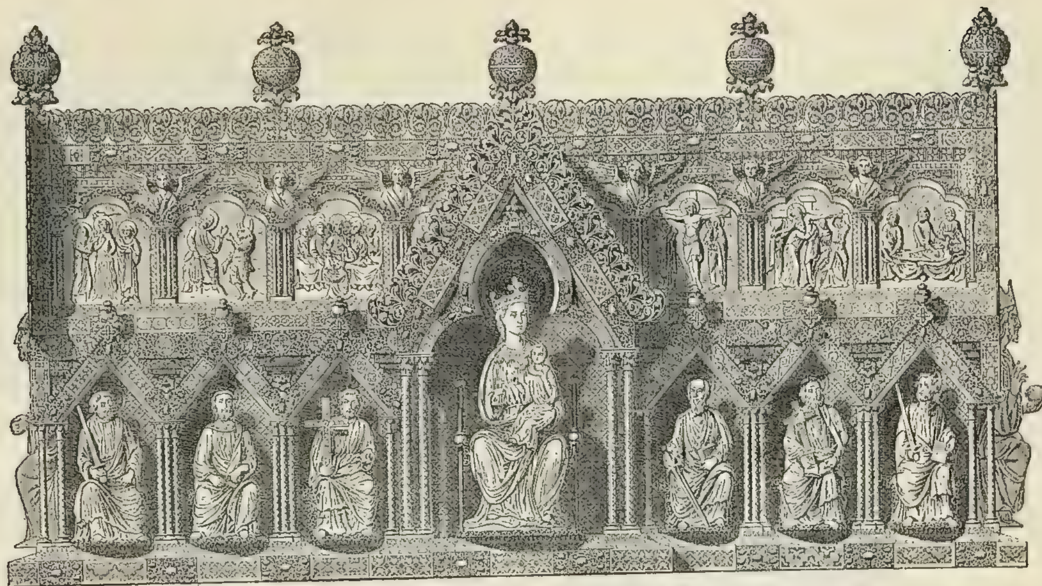


Рис. 450. Ковчегъ изъ собора въ Ахенѣ.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Зодчество на Западѣ.

Подъ именемъ архитектуры подразумѣвается тотъ или другой типъ построекъ, предназначенныхъ для жилья или общественныхъ собраній.

Задача каждой постройки распадается на двѣ части: чтобы она удовлетворяла тому назначенію, для котораго создана, и чтобы она носила опредѣленный характеръ, т.-е. красоту, въ смыслѣ гармоніи общаго и частностей. Только соединеніе этихъ двухъ условій можетъ дать совершенное произведеніе зодчества.

Греки поняли это превосходно. Простой каменный ящикъ они окружали колоннадой, ставили съ боковъ фронтоны и, давъ то, что нужно было для помѣщенія божества и жертвенника, создавали наружный гармоническій аккордъ, который сливалъ зданіе съ окружающей его мѣстностью.

Несомнѣнно, что эффектъ линій зданія у эллиновъ и римлянъ отнюдь не былъ случайностью, но основывался на прирожденномъ вкусѣ и на строгой систематической разработкѣ перспективнаго плана, т.-е. именно того плана, который у насъ мало принимается во вниманіе. Не странно ли, въ самомъ дѣлѣ, что академіи и высшія училища, преподающія зодчество, даютъ на конкурсъ проекты зданій народныхъ

домовъ, церквей, театровъ, богадѣленъ, вокзаловъ, не давая самаго главнаго: условій той мѣстности, для которой создается этотъ проектъ? Да что же говорить о такихъ общественныхъ зданіяхъ: простой жилой домъ, заданный молодому архитектору, долженъ быть поставленъ въ твердо опредѣленныя грани: въ какомъ городѣ, или хотя бы въ какой губерніи предполагается онъ къ возведенію. Вѣдь нельзя же въ Тифлисѣ строить домъ съ петербургскими приспособленіями, а въ Архангельскѣ возвести зданіе, предназначенное для Эривани. Если построить въ сѣверномъ городѣ домъ, сплошь обвитый наружными галлереями, дающими тѣнь и прохладу, то въ короткіе декабрьскіе дни въ помѣщеніяхъ будетъ темно. Если же въ Баку построить тяжелый каменный ящикъ съ маленькими комнатками и крохотными окнами въ шестомъ и пятомъ этажахъ, то не найдется человѣка, который способенъ былъ бы выжить въ такомъ духовомъ шкапу.

Еще болѣе сказанное относится къ общественнымъ зданіямъ. Театръ въ климатѣ Петербурга и театръ въ Парижѣ по своимъ задачамъ основного плана долженъ быть созданъ совершенно иначе. Въ Парижѣ десять мѣсяцевъ въ году зрители въ антрактахъ не остаются въ фойе, а выходятъ на улицу покурить и пройтись, послѣ душной залы. Ресторанчики, ютящіеся возлѣ театра и черезъ улицу, всегда отлично торгуютъ, потому что многіе предпочитаютъ, даже въ холодъ и дождь, поднявъ воротникъ и раскрывъ зонтикъ, дойти до навѣса кафе и выпить пива или шерри-коблеръ. У насъ надо тщательно закупориваться отъ всякихъ сквозняковъ, курильныя комнаты устраивать огромныхъ размѣровъ съ сильной вентиляціей, а фойе, какъ мѣсто прогулки въ антрактѣ, должно представлять рядъ залъ, гдѣ бы могли быть сконцентрированы даже картинныя галлереи и музеи, относящіеся къ исторіи театра. Желѣзнодорожный вокзалъ въ Кёльнѣ, вокзалъ въ Мадритѣ и въ Выборгѣ—опять-таки это совершенно различныя задачи. Вопросъ не о стилѣ, но о самомъ планѣ постройки. Надо считаться въ Финляндіи съ тѣми, кто съѣдется на вокзалъ въ 30-градусный морозъ и въ ожиданіи поѣзда будетъ толпиться вокругъ стола съ горячими закусками, или—съ Кёльнскимъ дебаркадеромъ, который долженъ пропустить нѣсколько сотенъ поѣздовъ по разнымъ направленіямъ и съ возможной простотой произвести пересадки.

А между тѣмъ, насколько равнодушны у насъ къ этому, видно хотя бы уже по тому, что порою правительство усиленно рекомендовало постройки извѣстнаго стиля вообще по городамъ, нисколько не справляясь съ мѣстными условіями. Таково, напримѣръ, было изданіе архитектора Тона съ образцами построекъ церквей въ квазивизантійскомъ стилѣ. Его пятиглавые неуклюжіе соборы, съ кокошниками, цвѣтными луковицами, безвкусными прямыми стѣнами, стали усиленно воздвигаться всюду, наперекоръ вкусамъ и взглядамъ мѣстныхъ обывателей: въ Пятигорскѣ, и въ Царскомъ Селѣ, и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ появились совершенно тожественныя постройки и внесли полный диссонансъ въ общій видъ городовъ.

Когда Петръ Великій началъ постройку Петербурга въ голландскомъ стилѣ, онъ не постѣснялся и самыя церкви пріурочить къ голландскому типу. Потомъ, въ эпоху Елизаветы и Екатерины, стиль Людовика XV не только не испортилъ наивный русскій Амстердамъ, но какъ бы способствовалъ его оригинальному расцвѣту. Даже

строительная дѣятельность Николая I съ громадными арками, „скукой, холодомъ и гранитомъ“ все еще способствовала развитію города. Нелѣпый шпицъ Адмиралтейства и крѣпости казались милыми и оригинальными отзвуками стараго Запада. Кокориновская академія, растреллієвскіе дворцы, воробьевская копія съ римскаго храма Петра, даже несуразица монферрановскаго Исаакія и легонькая игрушка—памятникъ Николаю I, — все это какъ-то гармонично связывалось промозглою сѣткою сѣвернаго дождя, зеленымъ небомъ и морознымъ туманомъ. Но когда стали появляться зданія въ родѣ храма на мѣстѣ убіенія Александра-Освободителя, произошло очевидное и очень грустное недоразумѣніе: кустарное издѣліе церкви, которой было мѣсто въ Москвѣ, за Камеръ-Коллежскимъ валомъ, вдругъ оказалось въ центрѣ Петербурга.

Всѣ наши недочеты и недоразумѣнія архитектурнаго свойства начались съ образованія большихъ городовъ и съ созданія большихъ помѣстительныхъ домовъ для мелкаго населенія. Пока Строцци воздвигали во Флоренціи свои палаццо, а помпейцы—свои виллы на склонахъ Везувія, все было совершенно ясно и понятно. Чувствовалъ свою задачу архитекторъ, чувствовали себя хорошо и жильцы данныхъ построекъ. Сельскіе жители ютились въ своихъ домикахъ, или замкахъ, и строили ихъ согласно своимъ потребностямъ. Тамъ не было ничего ненужнаго, ничего излишняго, ничего случайнаго. Когда старые англійскіе и нѣмецкіе города стали обстраиваться, началось возведеніе примитивныхъ тѣсныхъ построекъ, съ коническими черепичными крышами, высокими трубами, маленькими окнами. Такъ какъ земля въ городѣ была дорога, то надъ первымъ этажомъ выросталъ второй, надъ вторымъ третій; былъ использованъ каждый выступъ, каждая амбразура окна. На иныхъ крышахъ образовывались цѣлые висячіе сады. Главнымъ центромъ дома, какъ и въ древней Элладѣ и Римѣ, былъ очагъ. У громаднаго пылающаго камина собиралась вся семья обѣдать. Промокшій, усталый глава дома, воротившійся съ работы, женщины, уставшія отъ домашняго хозяйства, кончившія играть или учиться дѣти, даже псы — всѣ сходились за трапезу и, въ теплѣ и уютѣ, ѣли, при свѣтѣ масляныхъ свѣтильниковъ, свои обѣды и ужины. Недостатокъ мѣста и холодъ заставлялъ устраивать постели въ стѣнахъ, дѣлая для нихъ нѣчто въ родѣ большихъ шкаповъ. Тамъ люди родились, спали, болѣли и умирали, передавая изъ поколѣнія въ поколѣніе свои дома, постели, очаги и рѣшетчатыя окна.

Но по мѣрѣ того, какъ города росли и начинался все большій и большій приливъ изъ провинцій мелкаго пришлаго люда, стали расти „доходные“ каменные дома. До сихъ поръ не только въ Нюренбергѣ, но даже въ Парижѣ вы можете видѣть эти древнія, съ наклоненными по-египетски стѣнами, для большей устойчивости, зданія, сохранившіяся въ самомъ центрѣ города. Въ узкихъ проулкахъ, зигзагами тянущихся съ холма на холмъ, тѣсно прижавшись другъ къ другу, прилѣпляются мрачныя каменныя громады, выжимая каждый свободный вершокъ земли, стискивая болѣе мелкихъ товарищей, какъ стискиваютъ подростковъ среди толпы. Эта мелочь тянетъ наверхъ по сосѣднимъ стѣнамъ свои длинныя трубы, точно поднимаетъ руки и молитъ о пощадѣ, чтобъ ее не раздавили. Еще лучше наверху, въ мансардахъ, гдѣ не всегда бываетъ копоть, но гдѣ все-таки больше воздуха и свѣта, чѣмъ внизу, сплошь залитомъ помоями и

отбросами и погруженномъ въ вѣчный полумракъ торговаго центра. Еще ужаснѣе эти клоаки въ Лондонѣ, куда до сихъ поръ нельзя проникнуть безъ помощи полиціи,— иначе возвратъ домой для любопытнаго туриста является сомнительнымъ.

За мелкимъ рабочимъ людомъ потянулись болѣе состоятельные люди: клерки, нотаріусы, судьи, художники, доктора, актеры — всѣ тѣ, которые не могли имѣть своихъ домовъ, а должны были нанимать помѣщенія. И вотъ появляются дома,

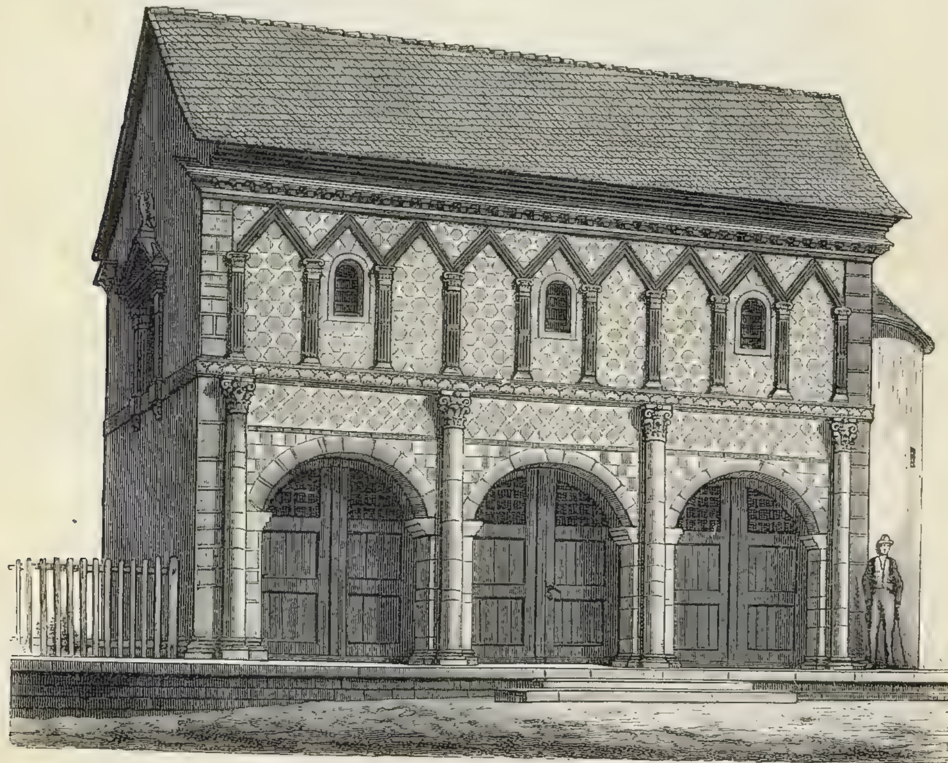


Рис. 451. Монастырь въ Лоршѣ.

гдѣ три, четыре, пять комнатъ устраиваются по извѣстному шаблону, и жильцу предлагается влить свою жизнь въ эти мѣхи.

Личность, оригинальность замысла жилья этимъ умаляется, даже иногда совсѣмъ исчезаетъ. Нанимая квартиру, жилецъ получаетъ иногда лишнее помѣщеніе, иногда, напротивъ того, ему многаго не хватаетъ. Рабочая комната оказывается темной, спальня свѣтлой, кухня тѣсной, а дѣтская сырой. Перемѣна квартиры влечетъ за собою лишніе расходы, перерывъ въ дѣятельности, измѣненіе привычекъ, невольныя хамелеонныя приспособленія къ окружающему — такимъ образомъ нарушается самая основная идея характера жилья, и укладъ жизни дѣлается общеармейскимъ, казарменнымъ.

Тамъ, гдѣ сильна любовь къ интимности дома, гдѣ люди любятъ свой очагъ, какъ то логовище, ту нору, которыя грѣютъ и сушатъ ихъ и даютъ новыя силы на работу, тамъ и самый „интерьеръ“ пріобрѣтаетъ теплый характеръ

уюта. Таковы голландскіе домики сѣверныхъ городовъ, гдѣ, начиная съ яркихъ тюльпановъ и кончая вензелями владѣльцевъ на попонахъ, которыми прикрыты жирныя, пасущіяся на тучныхъ лугахъ свиньи, все дышитъ любовью къ дому. Таковы норвежскіе и шведскіе сельскіе домики, таковы тирольскія хатки. Здѣсь и бой часовъ, и хитрая рѣзьба полокъ, и вышивки, и окна, и печи, и закоулки сѣней и кла-

Рис. 452. Церковь Св. Михаила въ Фульда.

довыхъ говорятъ о томъ, что тутъ живутъ тѣ люди, которымъ надлежитъ именно жить здѣсь, на скалахъ, у фіордовъ, на плоскихъ дюнахъ или въ горныхъ ущельяхъ.

Совсѣмъ не то въ „городскомъ" домѣ, особенно у насъ въ Россіи. Выйдя двѣсти лѣтъ назадъ изъ терема и избы старой Москвы, мы переселились въ высокоэтажные каменные ящики, рѣшительно не зная, что намъ нужно отъ нашего жилья. Еще на Западѣ, гдѣ постепенно создавался „квартирный вопросъ", тамъ оформились потребности. У насъ чиновникъ, появившійся въ Петербургѣ въ XVIII столѣтіи и расплодившійся съ необычайной быстротой по всему пространству Россіи отъ Бес-

сарабіи до Владивостока и отъ Колы до Батума, вмѣстѣ съ купечествомъ и мелкимъ дворянствомъ образовалъ тотъ классъ буржуазіи, который завелъ джутовыя занавѣси, кавказскіе ковры, винтергальтеровскіе часы и кумберговскую бронзу, считая это предметами роскоши. „Планъ“ квартиры, создавшійся его потребностями, представилъ

Рис. 453. Рисунокъ изъ евангелія Карла Великаго.

собою на первомъ планѣ не жилье, а „гостиную“, то-есть помѣщеніе для временнаго пріема гостей, но въ иное время ненужную комнату. Если взять въ разсчетъ то малое пространство квадратныхъ аршинъ пола и кубическихъ воздуха, которыми обладаютъ такія квартиры, еще рѣзче выступитъ на видъ вся нелѣпость такой „пріемной“. А между тѣмъ семейный человѣкъ, живущій на какія-нибудь три тысячи въ годъ, считаетъ непремѣнной обязанностью завести подобный салонъ.

Такимъ образомъ архитекторъ создаетъ планъ нелѣпаго помѣщенія, гдѣ люди (а главное дѣти) ютятся гдѣ-то по закоулкамъ, главная помѣстительная комната остается неиспользованной, украшается диваномъ, креслами, столомъ съ лампой, ширмами, табуретами и всей той трухой, которая никому ни на что ненужна. Очагъ помѣщенія, т. е. кухня въ такихъ семьяхъ сдается на руки кухарки и помѣщается по возможности далѣе отъ гостиной, дабы „не шелъ чадъ", такъ какъ это помѣщеніе лишено самаго главнаго — хорошей вентиляціи.

Рис. 454. Миніатюра изъ „Kook of Kells" въ Коллегіи св. Троицы въ Дублинѣ.

Совсѣмъ другой характеръ имѣютъ дома на сѣверѣ—въ Швеціи, Норвегіи, отчасти въ Даніи, Финляндіи, — гдѣ кухня является очагомъ дома, гдѣ плита, поставленная по серединѣ комнаты, не даетъ запаха, гдѣ чистота кафельныхъ стѣнъ и пола во всякомъ случаѣ превосходитъ наши гостиныя. Здѣсь хозяйка сама наблюдаетъ за приготовленіемъ обѣда, здѣсь же, въ этой свѣтлой большой комнатѣ, находятся младшія дѣти. Отсюда, черезъ большое окно, подаются блюда въ столовую, и сама хозяйка или младшіе члены семьи принимаютъ ихъ безъ помощи прислуги и ставятъ на столъ.

Конечно, въ каждой семьѣ, которая можетъ требовать извѣстнаго комфорта, должны быть три помѣщенія: рабочая комната, столовая и спальня. Въ зависимости отъ семьи—двѣ рабочихъ комнаты, пять спаленъ. Но вопросъ о гостиной надо оставить тѣмъ лицамъ, которыя, удовлетворивъ потребностямъ семьи, могутъ удовлетворять потребностямъ и посѣтителей.

Въ наружномъ фасадѣ домовъ у насъ въ Россіи та же растерянность, и даже

бо́льшая, чѣмъ въ разработкѣ внутренняго помѣщенія. Какой стиль жилого дома слѣдуетъ примѣнить къ нашимъ обиталищамъ? Еще въ Москвѣ какъ будто чувствуется возможность возводить помѣсь и Византіи, и итальянскаго ренессанса, и готики, и даже индійской пагоды, потому что въ Кремлѣ и Василіи Блаженномъ есть сочетанія всего этого. Даже русскій стиль, изобрѣтенный въ послѣднее время архитекторами и уснащенный какой-то примѣсью барокко, имѣетъ свою цѣну. Но, спрашивается, въ какомъ стилѣ вы будете отстраивать недавно сгорѣвшую Сызрань или Астрахань, имѣющую безобразную кремлевскую постройку и отсутствіе всякаго стиля, если не считать буддійскихъ храмиковъ подъ Енотаевскомъ, на лѣвомъ берегу Волги?

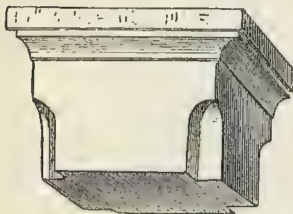


Рис. 455. Пилястръ изъ храма въ Гернроде.

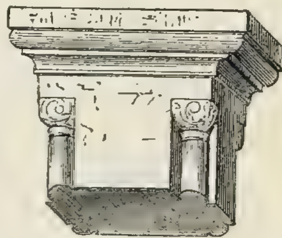


Рис. 456. Пилястръ съ колонками въ Геклингенѣ.

Когда при Александрѣ Первомъ началась въ Петербургѣ строительная горячка и всѣ улицы наводнились каменными домами, напоминавшими грубо испеченныя вафли, съ черными дырами оконъ и желѣзными балконами, узоромъ рѣшетки напоминающими тюремное окно,—это отсутствіе всякаго вкуса и стиля именно и было стилемъ. Глазъ привыкалъ къ симметріи, и дома казались безконечнымъ строемъ солдатъ, вытянутыхъ по бокамъ улицы въ два фронта. Тутъ уже и требованій никакихъ не предъявлялось. Все было выстрижено и подбрито по одному утвержденному свыше образцу. Теперь, когда прошло это время, явилась потребность въ формахъ, архитекторамъ предстоитъ сложный вопросъ — создать новую физіономію столицѣ, да и не одной столицѣ.

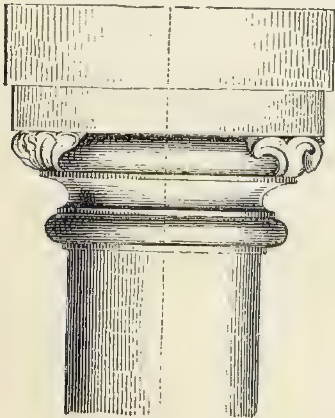


Рис. 457. База колонны въ Лаахѣ.

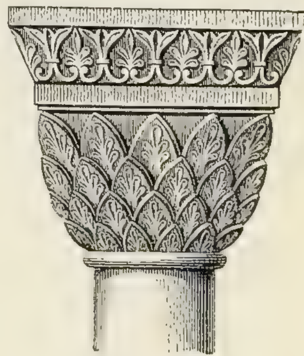


Рис. 458. Капитель въ Гильдесгеймѣ.

Какимъ образомъ создавались такіе города, какъ Нюренбергъ, Гаарлемъ? Конечно, путемъ извѣстнаго національнаго вкуса, которымъ дорожилъ и домовладѣлецъ и архитекторъ. А какимъ вкусомъ дорожитъ въ настоящее время домовладѣлецъ? Если Константинополь до сихъ поръ не могъ создать панорамы для Золотого Рога въ смыслѣ стиля (потому что дворецъ султана, мечети, европейская Пера, византійскіе соборы и азіатская Галата—просто крошево, все подернутое изумрудно-опаловой дымкой испареній Мраморнаго моря), изъ этого не слѣдуетъ, чтобы намъ не искать у себя стиля,—вѣдь все-таки въ искусствѣ мы ушли нѣсколько дальше Стамбула.

А между тѣмъ теперь, подъѣзжая къ любому россійскому городу, путникъ видитъ черезъ облака пыли высокую колокольню собора, напоминающую собой въ карикатурномъ видѣ индійскій минаретъ. Самъ соборъ туманнымъ силуэтомъ выдѣляется среди пыли и вопіетъ къ небу о бездарности его строителя. Потомъ начинаетъ выясняться зданіе

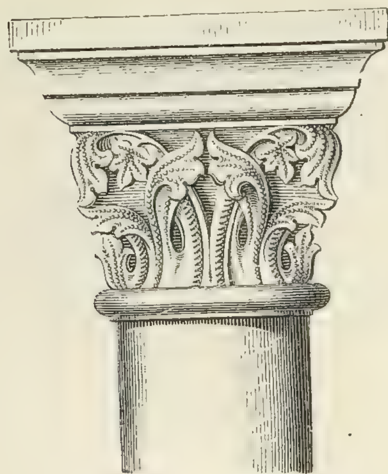


Рис. 459. Капитель въ Лаахѣ.

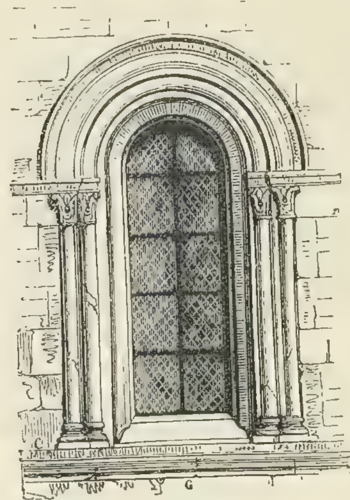


Рис. 460. Окно романскаго стиля.

вокзала съ огромной буфетной залой (буфетъ—первое дѣло!), все пестро закрашенное и даже иногда залѣпленное золотомъ. На площади—губернаторскій домъ, напоминающій „аракчеевскій" пошибъ постройки. Тамъ же на площади „Grand-Hôtel" или „Hôtel d'Europe" съ унылой обѣденной залой, гдѣ есть все, кромѣ вкуса и таланта. Присутственныя мѣста конкурируютъ по красотѣ съ домомъ губернатора. Мѣстный

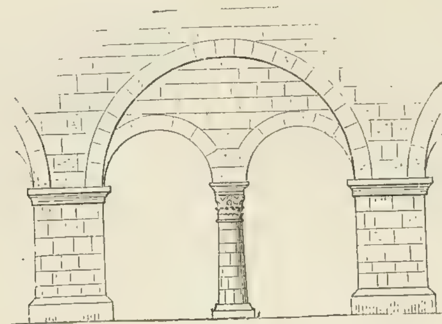


Рис. 461. Аркады изъ церкви въ Дрюбекѣ.

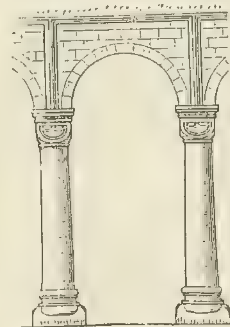


Рис. 462. Аркады. Паулинцелле.

купецъ-милліонеръ вывелъ домъ съ пестрыми наличниками и вставилъ въ окна „витражи", выписавъ всю обстановку изъ Москвы, изъ одного магазина, который поставилъ все—и ковры, и картины, и посуду, и письменныя принадлежности. Театръ сложенъ изъ краснаго кирпича и имѣетъ видъ табачной фабрики. Самыя лучшія зданія города—заводы, потому что они построены техниками по заграничному ша-

блону и коптятъ своими трубами совершенно такъ же, какъ за границей. Рѣдко, если встрѣтишь въ городѣ красивый особнякъ, безъ декадентщины и московскихъ башенъ.

Скажутъ: Россія еще вѣкъ назадъ была вся деревянной и только теперь начинаетъ одѣваться въ кирпичъ. Такъ тѣмъ болѣе шансовъ на то, чтобы она могла создать себѣ болѣе приличный видъ; а между тѣмъ города унылы, какъ и прежде. Если у Харькова, Одессы, Севастополя нѣтъ исторіи, то она есть у Кіева, Ярославля, Пскова. А что мы видимъ въ этихъ городахъ?

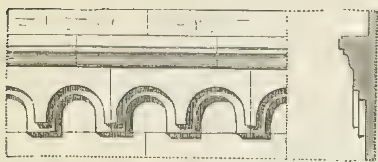


Рис. 463. Фризъ съ круглыми дугами.

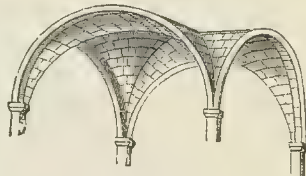


Рис. 464. Крестовый сводъ.

Дѣло будущаго нашего зодчества—установить снова принципъ старыхъ архитекторовъ: не воздвигать никакого сооруженія, несогласнаго съ общимъ, основнымъ мотивомъ города, или хотя бы не города, а данной части города. Если архитекторъ возьметъ въ разсчетъ гармонію линій высотъ, уклоновъ, фона ближнихъ зданій, разсчеть, какой видъ получится изъ сосѣднихъ улицъ, и наконецъ, если это высокое зданіе, то каковъ его видъ изъ-за-города,—тогда только онъ сможетъ удовлетворить основнымъ законамъ зодчества и дать не только постройку, но и художественное произведеніе. Но если каждый домовладѣлецъ будетъ воздвигать зданіе по своей фантазіи, вводя его въ то же время въ общій уровень домовъ улицы, то получится не городъ, а случайная комбинація случайныхъ архитектурныхъ проектовъ.

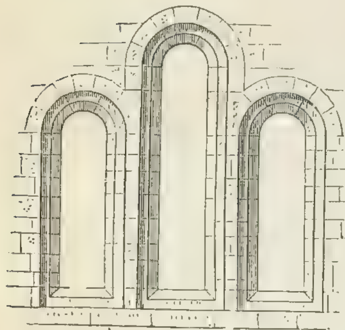


Рис. 465. Окно изъ Маріенфельда.

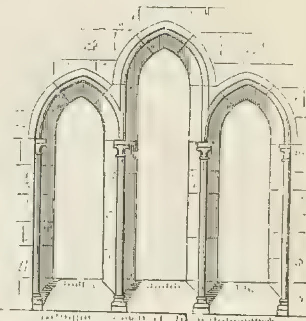


Рис. 466. Окно изъ Липпштадта.

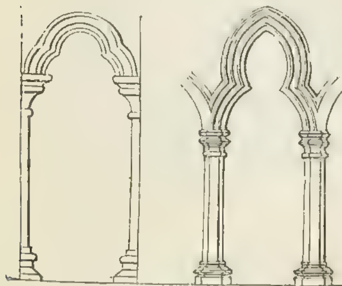


Рис. 467. Арки въ формѣ трилистника.

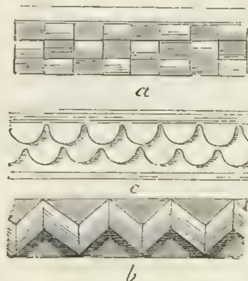


Рис. 468. Романскіе карнизы.

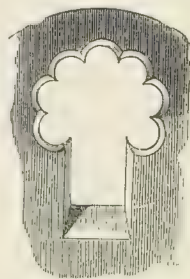


Рис. 469. Вѣерообразное окно.

Наконецъ нерѣдко наружный видъ зданія не отвѣчаетъ внутренней его идеѣ. Жилой домъ похожъ на турецкія бани, бани—на желѣзнодорожный вокзалъ, а вокзалъ—на павильонъ для всемірной выставки. Умѣнье связать внутреннюю идею съ наружностью—высшая задача архитектора. Парижскій Нотръ-Дамъ—только церковь; Хрустальный дворецъ—только промышленное зданіе; Grand-Opéra—только театръ; палаццо Строцци—только дворецъ.

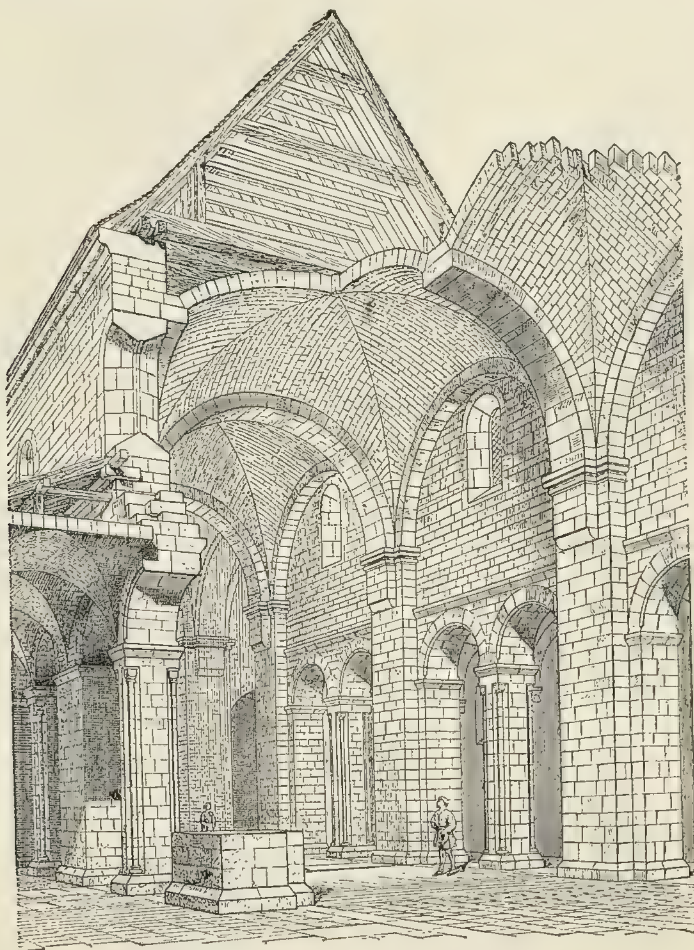


Рис. 470. Церковь въ Липольдсбергѣ.

Въ теченіе семисотъ лѣтъ, путемъ самыхъ энергичныхъ усилій, Римъ объединилъ подъ своей властью все побережье Средиземнаго моря. Для этого понадобилось Риму сплотиться въ военную силу и выработать цѣлую систему военнаго деспотизма. Наконецъ нормально - организованная монархія гордо возвышается надъ міромъ; повидимому, тишина и спокойствіе должны повсемѣстно водвориться въ ней; но ее уже ждало распаденіе. Истребивъ враговъ, побѣдители стали истреблять другъ друга; міръ чувственныхъ наслажденій сталъ ихъ жизнью; апатія охватила всѣхъ, и одни рабы, неся на себѣ непосильную ношу трудовъ, поддерживали разрушающееся государство. Желѣзный Римъ, несокрушимый, могучій, сталъ дряхлымъ старикомъ, и не ему было противостать дикимъ ордамъ варваровъ. Съ сѣвера и востока нахлынули они какой-то стихійною силой, все разбивая, сокрушая по пути. На обломкахъ сокрушенныхъ народовъ водворялись они побѣдителями и сами падали передъ новыми народами, неудержимо надвигавшимися невѣдомо откуда...

Прошли вѣка, прежде чѣмъ эти народы прочно водворились на новыхъ поселяхъ и зажили своею новою жизнью, поработивъ туземное населеніе. Завоеватели возвели свои феодальные зàмки и засѣли въ нихъ грозными сюзеренами для несчастныхъ крестьянъ и даже для горожанъ, которые спѣшили оградить свои города стѣнами и

башнями. На огромныя пространства шли пустыри, земля оставалась невспаханной, одна часть населенія разбѣгалась, другая—тупѣла и грубѣла. Все прошлое человѣчества, вся античная исторія была смыта наплывомъ среднихъ вѣковъ; среди немно-

Рис. 471. Соборъ въ Шпейерѣ.

гихъ людей жило славное воспоминаніе о прошломъ, о великой, сокрушенной Элладѣ, о Римѣ, о Гомерѣ, Вергиліи, Овидіи. Тогда былъ вѣкъ искусства, — теперь вѣкъ грубости и насилія. Жизнь была истинной юдолью скорби и плача: покинуть ее—было истиннымъ блаженствомъ. Поневолѣ люди мысли уходили изъ этой юдоли въ монастыри и тамъ укрывались отъ свѣта. Экзальтація и нервность стали функціями вѣка. Упадокъ духа и ханжество, рыцарскіе подвиги и внутреннее безсиліе, мисти-

ческая любовь, какое-то боготвореніе женщины, взглядъ на нее, какъ на неземное созданіе, потребность какихъ-то высшихъ наслажденій—привели общество къ болѣз-

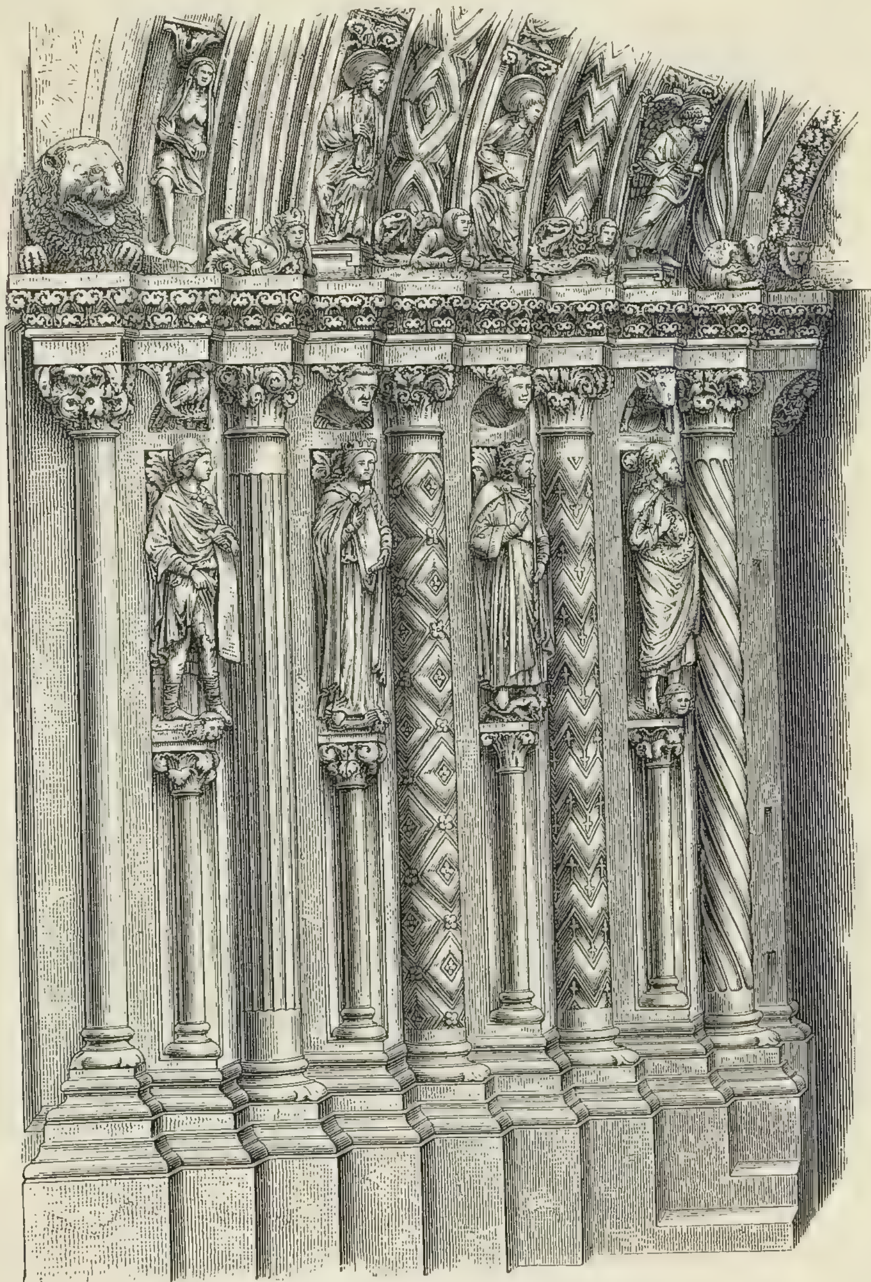


Рис. 472. Часть Золотыхъ воротъ въ Фрейбергѣ.

ненной чувствительности. Мрачный адъ и лучезарный рай—то тотъ, то другой—попремѣнно тревожили человѣческое воображеніе.

Соперничество церкви и государства, интриги, ссоры рушили всякую прочную

политическую основу новой европейской жизни. Папство возвысилось до крайней степени могущества, а мірская власть не находила себѣ достаточной опоры въ обществѣ, дробясь на мелкія единицы феодальныхъ владѣній, отдѣльныхъ сословій, общинъ

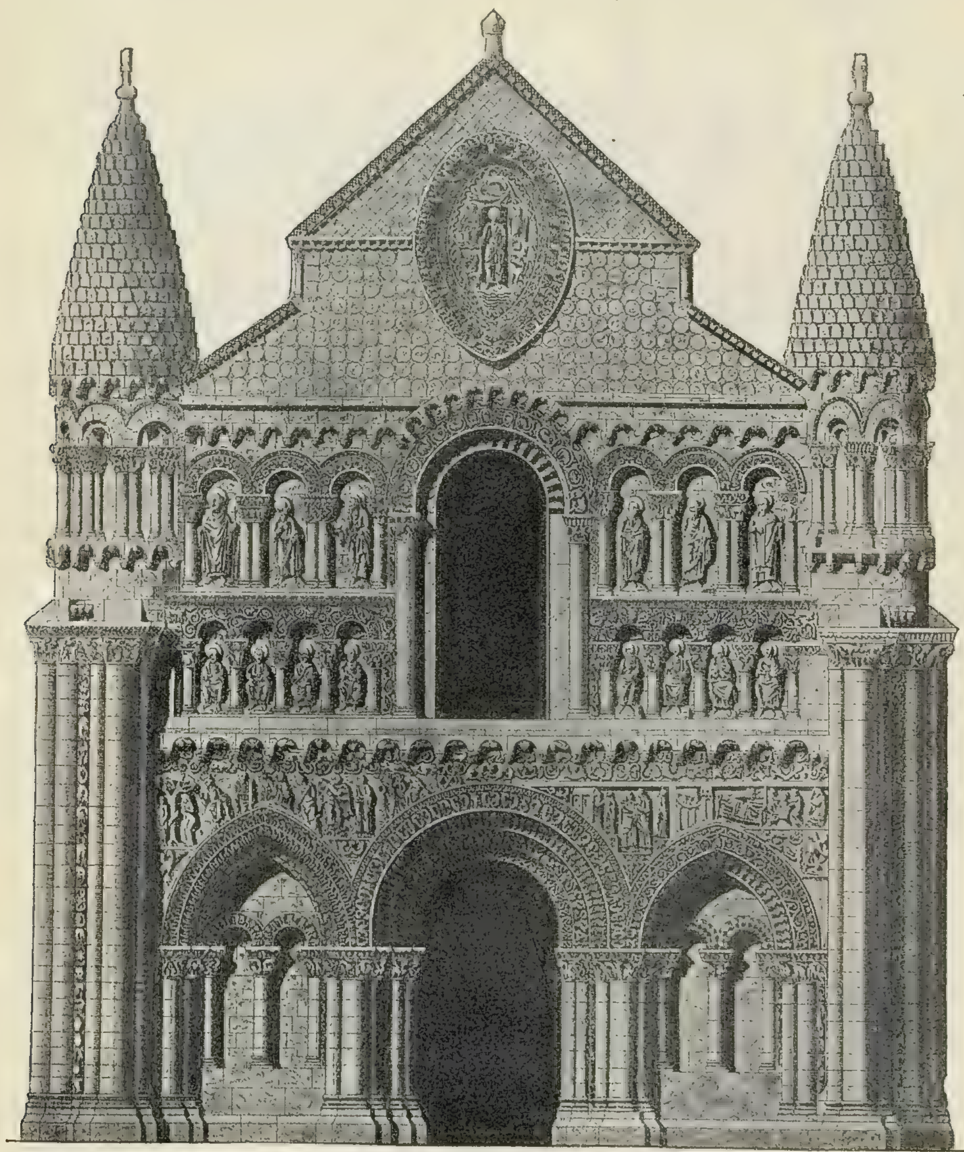


Рис. 473. Соборъ Богоматери въ Пуатье.

и цеховъ. Монашество преобладало и господствовало, но не вносило мягкости въ нравы, не уничтожало, а плодило суевѣрія. Законность и право стѣснялись множествомъ частныхъ правъ и привилегій. Виновность людей на судѣ испытывалась при помощи жесточайшихъ пытокъ.

Чистое христіанское ученіе, покорившее античный міръ, стало затемняться разными кривотолками, наносными догматами. Истинный идеалъ и принципъ христіан-

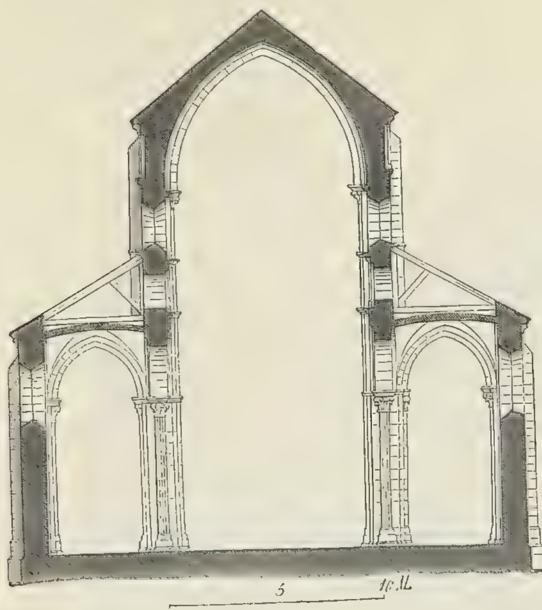


Рис. 474. Соборъ въ Отёнѣ. Коробовый сводъ съ остроконечными арками.

ства—безконечная любовь къ людямъ совершенно были забыты намѣстниками Христа—папами. Историки развертываютъ предъ нами ужасающія подробности біографій папъ: ради денежныхъ выгодъ и разсчетовъ они были готовы на все. Когда Іоаннъ VIII, не справившись съ магометанами, принужденъ былъ платить имъ дань, неаполитанскій епископъ, бывшій съ ними въ тайномъ союзѣ, получалъ отъ нихъ часть дани. Иногда въ теченіе пятилѣтія мѣнялось до пяти папъ, и въ массахъ мало-по-малу терялось всякое уваженіе къ намѣстнику Христову.

Чему же должно было служить искусство, проявленію какихъ силъ, какіе вырабатывать идеалы? Въ этомъ смутномъ хаосѣ передвиженія, казалось, заснули всѣ эстетическія стремленія души. Форма жизни не слагалась, не слагалось и искусство. Неясно-выраженная форма и цѣль первоначальныхъ христіанскихъ построекъ была сродна византійцамъ и римлянамъ, все же воспитавшимся на классическихъ преданіяхъ. Но что же они могли дать Сѣверу, съ его холоднымъ, застывшимъ чувствомъ красоты и отсутствіемъ чего бы то ни было въ прошломъ? Приходилось начинать работу сызнова, самостоятельно подгонять новыя формы и пригонять ихъ къ новымъ идеаламъ.

Тяжелый, массовый характеръ германской расы сказался тотчасъ, при самыхъ первыхъ проявленіяхъ образчиковъ архитектуры. Разнородные элементы народностей сходились на одномъ — у всѣхъ была общая задача: устроить церковь, которая отвѣчала бы требованіямъ религіи.

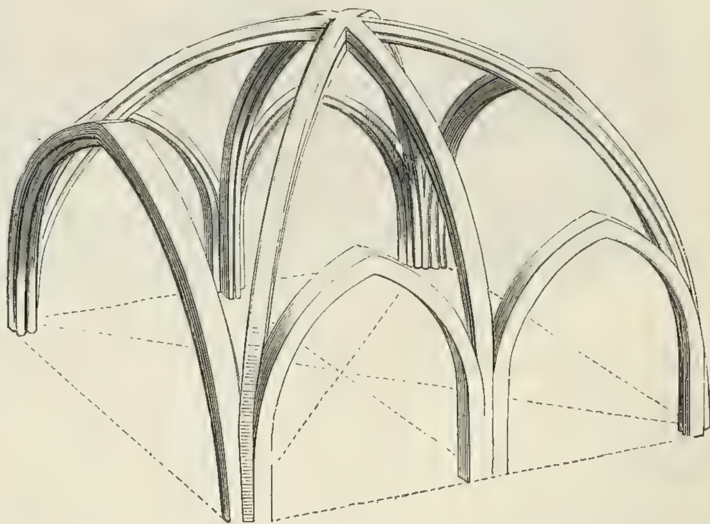


Рис. 475. Схема конструкціи крестоваго свода на шести аркахъ.

Конечно, Византія и тутъ оказала свое влія-

ніе, какъ оказало его, съ другой стороны, и мавританское зодчество. Живые жизненные мотивы архитектуры Юга, хотя и поражали прямолинейнаго сухого сѣверянина, но тѣмъ не менѣе дѣйствовали на него положительно. Совокупность всѣхъ этихъ вліяній и дала ходъ средневѣковому искусству.

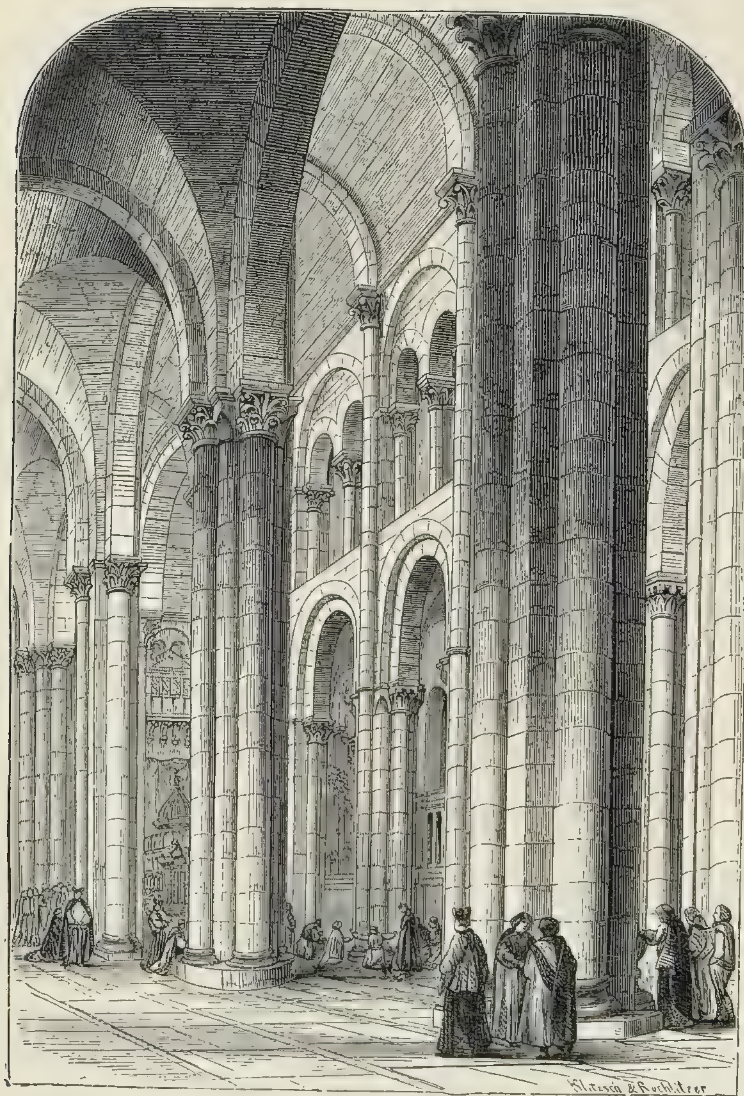


Рис. 476. Соборъ Сантъ-Яго де-Компостелла.

До насъ не дошли первыя попытки Германіи на поприщѣ самостоятельнаго творчества; съ нѣкоторою вѣроятностью можно предположить одно: большинство сѣверо-германскихъ построекъ были деревянныя, что и составляетъ главную причину, почему до нашего времени ничего изъ этого періода не сохранилось. Форма базилики все еще повторялась, но любимымъ германскимъ мотивомъ стала многогранная

пирамида вмѣсто купола. Сѣверное безвкусіе и неуклюжесть сказались тутъ какъ нельзя лучше. Трудно себѣ представить что-нибудь скучнѣе тѣхъ первыхъ камен-

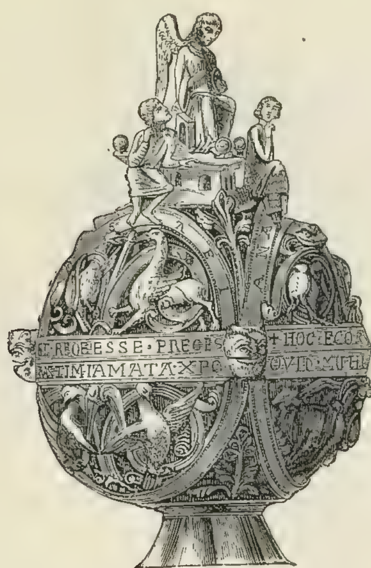


Рис. 477. Романское кадило. Лилль.

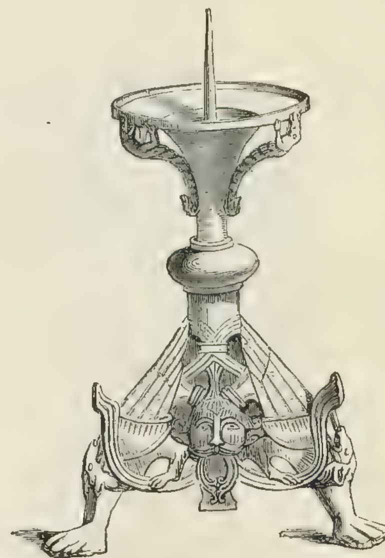


Рис. 478. Романскій алтарный подсвѣчникъ. Британскій музей.

ныхъ строеній, какія до насъ дошли. Это полу-античныя формы, съ круглыми башнями и длиннымъ фасадомъ, по первому впечатлѣнію напоминающими церковь Аполлинарія въ Равеннѣ. Немногимъ, впрочемъ, отличаются въ той же области искусства французы и англичане. Печать безвкусія лежитъ на всемъ; какая-то сонная апатія чувствуется въ прямыхъ математическихъ линіяхъ зданій, въ отсутствіи какой бы то ни было игры карнизовъ и выступовъ. Пропорція и крыши грузны. Нѣсколько бо̀льшимъ оживленіемъ отличалась Италія: венеціанская жизнь невольно какъ-то возрождала человѣческій духъ къ творчеству. Античныя развалины Рима находили кой-какихъ смутныхъ послѣдователей.

Рис. 479. Романская люстра въ Гильдесгеймѣ.

Но кое-гдѣ уже мелькали намеки на будущее, и будущее грандіозное. Простая, спокойная форма храма не могла уже болѣе удовлетворять пыл-

кому воображенію новыхъ людей. Прежде, въ язычествѣ, маленькая ниша для статуи божества удовлетворяла вполнѣ неприхотливыя религіозныя требованія толпы; самое

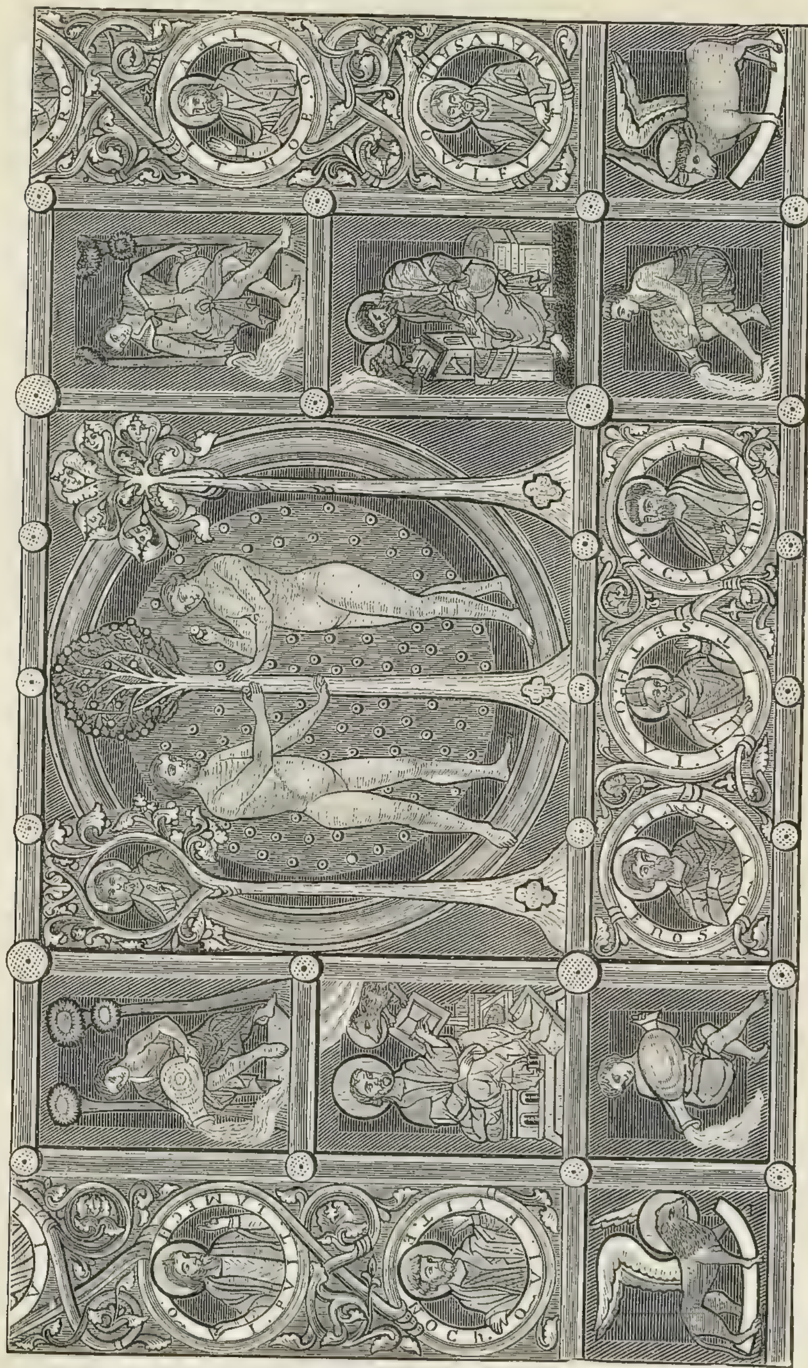


Рис. 480. Изъ живописи на потолкѣ въ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ.

зданіе храма не нуждалось въ большихъ размѣрахъ, народное собраніе и процессіи могли ограничиваться храмовою площадью и портикомъ. Строгость классическаго стиля, полная высшихъ эстетическихъ красотъ, и даже нагота зданій удовлетворяла простотѣ воз-

Рис. 481. Генрихъ II. Миніатюра изъ служебника XI вѣка. Мюнхенская дворцовая библіотека.

зрѣнія вѣрующихъ. Теперь явились другія требованія. Само зданіе должно символически, самымъ планомъ напоминать тотъ крестъ, на которомъ былъ распятъ Спаситель, каждая архитектурная подробность облечена символистикой: розетки — это вѣчная роза, ея лепестки — души праведниковъ; символическія священныя цифры

кладутся въ основаніе математическихъ пропорцій стройки. Требуется зданіе обширное, которое вмѣщало бы въ себѣ населеніе цѣлыхъ городовъ; внутри зданія сумрачно и холодно; въ дождливый день полумракъ кажется еще суровѣе, въ солнечный— яркіе лучи, проникающіе сквозь цвѣтныя стекла, кажутся кровавыми. Все полно таинственности, все говоритъ о какомъ-то иномъ, нездѣшнемъ мірѣ; эти безконечно

Рис. 482. Изъ стѣнной живописи собора въ Гуркѣ, въ Каринтіи (Австрія).

переплетающіеся аркады и своды, кажется, ведутъ куда-то въ иной міръ. Все стремится къ чему-то высшему, исполинскому; лепестки трилистника прорѣзаютъ стѣны; на колоссальные столбы колоннъ громоздятся новые столбы, надъ ними нависаютъ сквозные воздушные переходы; своды вздымаются все выше и выше; выше нихъ возносятся колокольни, и еще, и еще громоздятся островерхія башенки, кажется, теряющіяся въ облакахъ. Внутри, подъ сводами стрѣльчатыхъ дугъ, безконечный рядъ колоннокъ, переходовъ, статуй и гробницъ окутанъ кружевомъ изящнаго орнамента, нѣжность формъ котораго доведена до грандіозной утрировки.

То высшее проявленіе готики, до котораго дошла средневѣковая архитектура, можетъ быть названо парадоксальнымъ. Это не зданія — это какія-то ювелир-

ныя произведенія, воспроизведенныя въ колоссальномъ размѣрѣ. Они до того кажутся сквозными, что какъ бы готовы рушиться сами собою; и это дѣйствительно такъ: если бы не контрфорсы, весь этотъ колоссъ легко рухнулъ бы; все зданіе хрупко, оно постоянно крошится, желѣзо ржавѣетъ и не поддерживаетъ камня; цѣлый городокъ работниковъ живетъ у подножья такого сооруженія. О прочности и солидности зданія никто не заботится, весь вопросъ сводится къ красотѣ изумительныхъ деталей. Во всемъ чувствуется пылкая нервность, безпокойное вдохновеніе, порывы безсилія и та страстность, которая присуща эпохѣ рыцарства и утрированнаго обожанія женщины.

Рис. 483. Поклоненіе волхвовъ. Арка надъ Золотыми вратами въ Фрейбергѣ.

Четыре столѣтія царилъ этотъ фантастическій стиль во всей Европѣ, захвативъ собою все пространство ея, отъ Сѣвернаго моря до Средиземнаго, отразившись во всемъ: и на соборахъ, и на зàмкахъ, и на крѣпостяхъ, и на мебели, и на одеждѣ. Это не была классическая простота антика, то былъ горячечный бредъ болѣзненнаго средневѣковаго періода человѣчества.

Готика вылилась изъ романскаго стиля такъ же, какъ романскій стиль вылился изъ древне-христіанскаго, какъ древне-христіанскій былъ потомкомъ римскаго. Только народный духъ переиначивалъ по-своему прежніе образцы, подводилъ подъ уровень своихъ понятій и потребностей то, чтò было ему чуждо и неудобно.

Искаженіе античнаго искусства, которое чувствуется въ X и XI столѣтіяхъ, въ самыхъ неудачныхъ и грубыхъ проявленіяхъ, продолжалось недолго. Какъ ни странно сказать, но стиль, вырабатываемый германскими народами, былъ варварскимъ сравнительно съ чистотою формъ классическаго искусства. Взявши за обра-

Рис. 484. Каѳедра въ Вексельбургѣ.

зецъ римско-христіанскую базилику, романскій стиль почувствовалъ на себѣ вліяніе мавровъ, и вліяніе настолько сильное, что стрѣльчатая дуга несомнѣнно обязана своимъ происхожденіемъ арабскому племени. Но въ общемъ архитектурномъ расположеніи и нѣкоторыхъ деталяхъ образуется уже нѣчто новое, свое собственное, не наносное извнѣ. И это свое было, сравнительно съ заимствованнымъ, наноснымъ, конечно, настолько невелико, что все-таки въ концѣ концовъ надо признать извѣстную компилятивность въ собраніи элементовъ средне - вѣковой архитектуры. Самый оригинальный мотивъ— крутой скатъ крышъ, какъ уже сказано выше, вылившійся изъ условій мѣстной жизни, повелъ къ такимъ крутымъ откосамъ, что почти превратилъ конусъ въ шпиль.

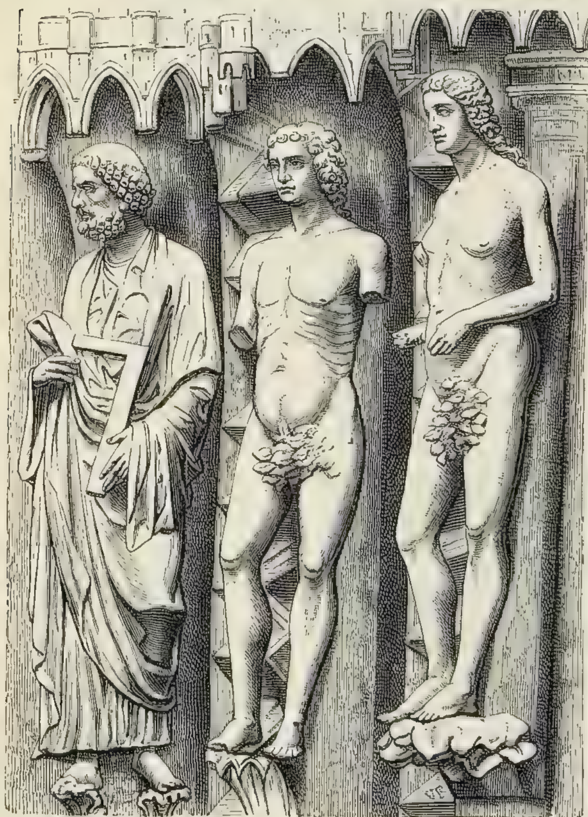


Рис. 485. Восточный порталъ собора въ Бамбергѣ.

Полукруглая форма дуги, столь излюбленная въ римскомъ искусствѣ, заимствована романскимъ стилемъ съ той же лю-

бовью. Вниманіе строителей обращается на порталъ, и на немъ сосредоточивается весь блескъ выполненія. Между тѣмъ какъ на Востокѣ воспрещалась лѣпка статуй, здѣсь, напротивъ того, изображеніе не только святыхъ, но даже фантастическихъ фигуръ получило право полнаго гражданства. Астрономическая символистика, свойственная развѣ древнему Египту, проявляется иногда въ церквахъ въ 12-ти аллегоріяхъ зодіака, среди которыхъ движется солнце въ теченіе года. Иногда видимъ двѣнадцать эмблематическихъ изображеній года, при чемъ занятіе, соотвѣтствующее каждому мѣсяцу, даетъ о немъ представленіе. Надъ главнымъ входомъ помѣщается розетка—круглое прорѣзное окно,—одна изъ самыхъ характерныхъ чертъ романскаго стиля. Башни, стоящія въ итальянскихъ церквахъ отдѣльно, слились въ романскихъ постройкахъ чрезвычайно

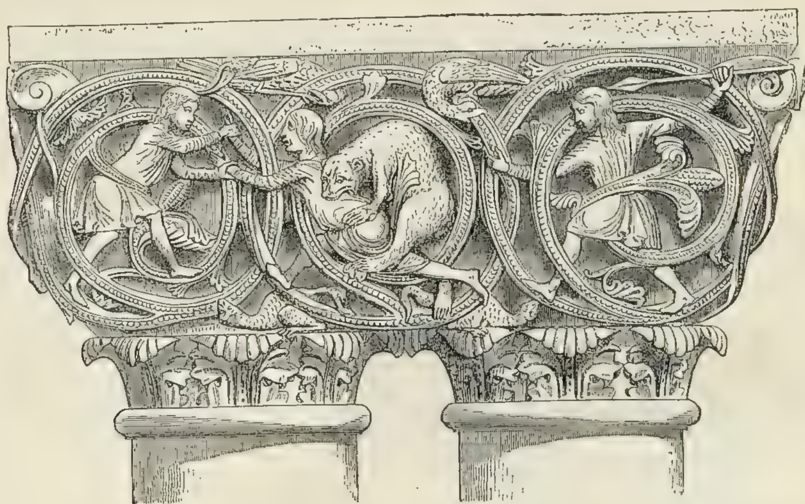


Рис. 486. Южно-французская капитель. Изъ Тулузскаго музея.

гармонично со всѣмъ зданіемъ; на верхней ихъ части вѣшали колоколà, для созыва вѣрующихъ на богослуженіе. Боннъ, Майнцъ, Лимбургъ, Зальцбургъ, Реймсъ, Парижъ—всѣ наперерывъ стали воздвигать зданія, и частныя и церковныя, превосходя другъ друга въ фантастичности и красотѣ деталей. Огромные зàмки рыцарей представляли собою цѣлыя группы зданій, обнесенныхъ зубчатою стѣною съ башнями по краямъ, съ подъемными мостами, перекинутыми черезъ ровъ.

Когда во Франціи появилась монархическая власть, вліяніе двора и свѣтскихъ обществъ сдѣлалось ощутительнымъ и въ искусствѣ. Классическія преданія были забыты, и варварское великолѣпіе готики заняло первенствующее мѣсто.

Церковь Парижской Богоматери, соборы Амьена, Бужи, Мо и проч., оконченные въ XIII вѣкѣ, дали архитектурную свободу мысли, выразили христіанскій принципъ яснѣе и полнѣе, чѣмъ онъ могъ быть выраженъ когда бы то ни было. Готическое зданіе—совершенное подобіе карточному домику, опирающемуся на всѣ свои части, которыя совершенно схожи одна съ другой и представляютъ собою чудо равновѣсія. Здѣсь матерія подчиняется идеѣ, какъ и въ христіанскомъ вѣроученіи. Основ-

ная идея готики — стремленіе вверхъ; основная структура стиля—острая дуга. Приверженность грека къ землѣ, выраженная въ горизонтальной линіи карниза, не могла удовлетворять христіанскому созерцанію: оно требовало наклонныхъ линій, сходя-

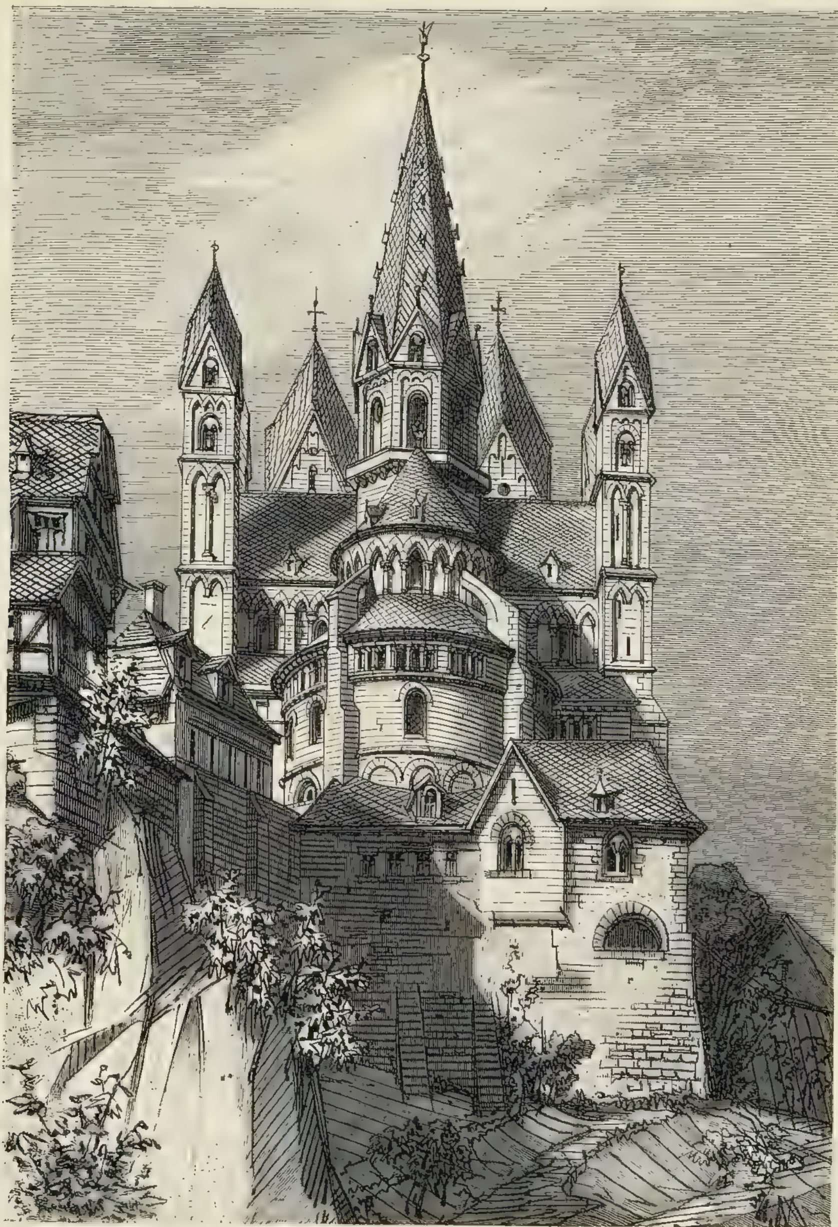


Рис. 487. Церковь въ Лимбургѣ.

щихся гдѣ-то тамъ, наверху, въ безконечномъ пространствѣ, у престола Божія. Тонина колоннъ, пропорція сводовъ — все это очень ловко скрадывается оригинальнымъ характеромъ постройки; шпили, по выраженію одного поэта, напоминаютъ пальцы, указывающіе на небо. Лѣстницы, то тамъ, то тутъ проглядывающія изъ-за

колоннъ и извивающіяся кверху, представлялись тою лѣстницею Іакова, которая вела съ земли на небо. Два отрѣзка круга, образующіе стрѣльчатую дугу, даютъ тѣмъ стройнѣе и тѣмъ выше сводъ, чѣмъ больше радіусъ этой дуги. Орнаментъ, покры-

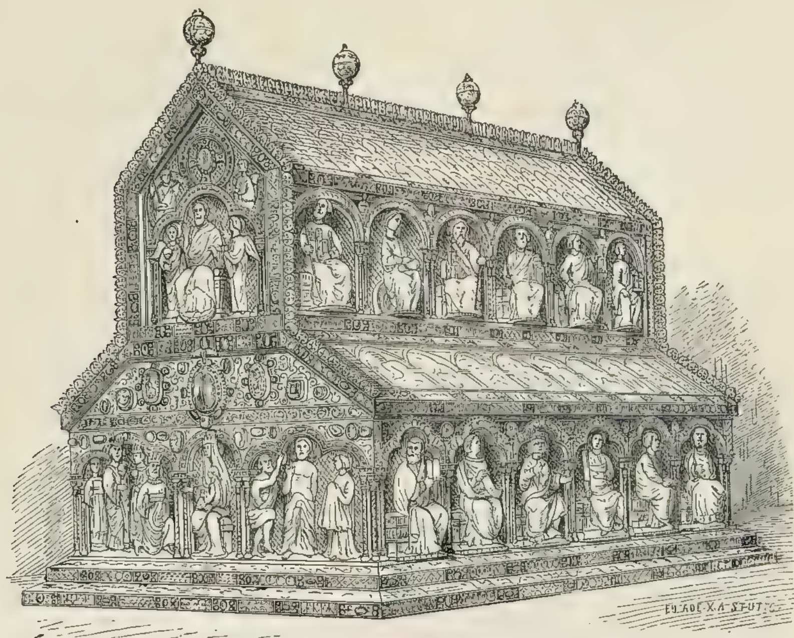


Рис. 488. Рака трехъ королей въ Кёльнскомъ соборѣ.

вающій стѣны, не заимствованъ ни съ Востока, ни у мавровъ, онъ выливается въ самобытную форму. Буковый, дубовый, виноградный листъ, даже репейникъ, цикорій и клеверъ—даютъ мотивы для архивольта и капители.

Основной планъ готики въ сущности тотъ же, что и у романской сводчатой базилики; храмъ состоитъ изъ приподнятаго пространства, доступнаго только священнослужителямъ, средняго наоса, портала и двухъ или четырехъ боковыхъ наосовъ, соединенныхъ стрѣльчатыми арками съ главнымъ храмомъ. Въ готическомъ стилѣ различаютъ три эпохи. Первая эпоха—ранняго готическаго стиля съ нѣкоторой тяжеловѣсностью, свойственной предшествующей романской эпохѣ, и съ простой характерной острою дугой благородной формы, стрѣлка которой не очень заострена. Средній стиль, болѣе выработанный (rayonnant), продолжавшійся до конца XIV столѣтія, представляетъ высшее про-

Рис. 489. Остроконечная форма готическихъ (стрѣльчатыхъ) арокъ.

явленіе готики въ полныхъ изящества и силы образцахъ. Третья эпоха представляетъ уже нѣкоторое паденіе: вычурность и излишній блескъ деталей окончательно затемняютъ архитектоническое цѣлое—это такъ-называемый пламенистый стиль (style flamboyant).

Стремленіе къ стрѣльчатымъ верхушкамъ было гораздо болѣе сродно Сѣверу, чѣмъ Югу. И въ Италіи готическій стиль былъ только временной модой. Стремленіе въ ширь здѣсь чувствуется гораздо полнѣе, чѣмъ въ Германіи. Миланскій соборъ—этотъ верхъ совершенства итальянскихъ зданій готическаго стиля—мало соотвѣтствуетъ идеѣ готики. Это смѣсь съ эпохой возрожденія. Превосходный матеріалъ, бѣлый мраморъ и отдѣлка деталей выкупаютъ неудовлетворительность общаго впечатлѣнія, а таинственный розоватый свѣтъ, распространяющійся внутри собора, придаетъ ему особую торжественность.

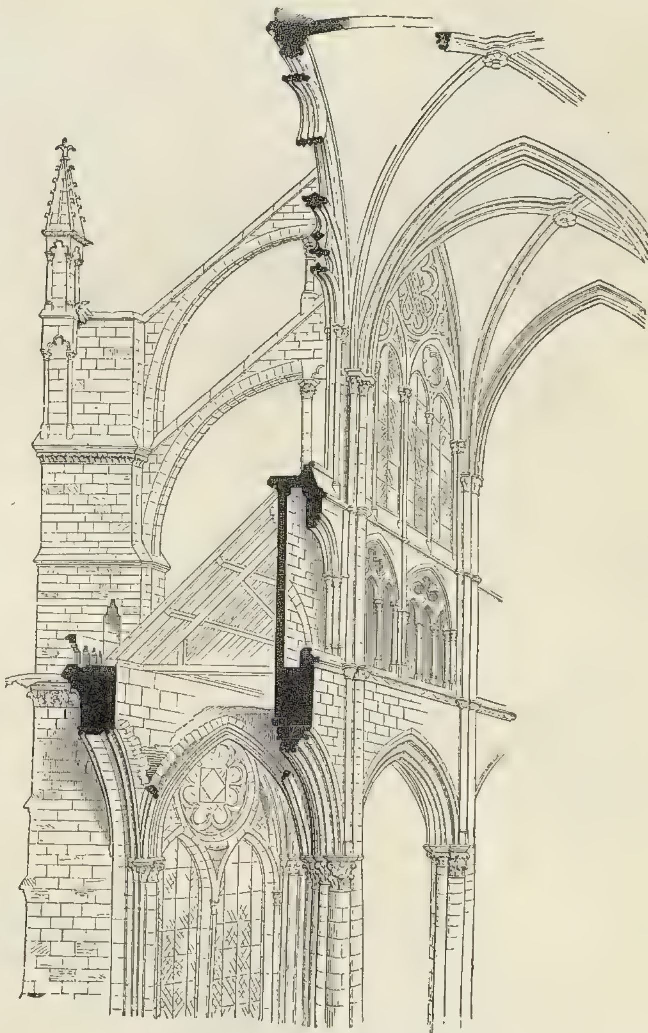


Рис. 490. Система готическихъ построекъ. Соборъ въ Амьенѣ

Лучшими памятниками готическаго стиля считаются: Кёльнскій соборъ, башни котораго превосходятъ высотою даже Хеопсову пирамиду, Страсбургскій соборъ, съ недостроенной башней, церковь св. Стефана въ Вѣнѣ, Фрейбургскій и Антверпенскій соборы, знаменитый „Nôtre Dame de Paris“, соборъ въ Реймсѣ, Вестминстерское аббатство въ Лондонѣ, съ чудесною часовнею Генриха VII, и множество другихъ построекъ, разбросанныхъ по всей Европѣ. Прилагаемые рисунки дадутъ гораздо больше впечатлѣнія, чѣмъ длинныя описанія; мы должны только сказать два слова о скульптурѣ.

Крестовые походы и знакомство съ поэзіей мавровъ подняли въ Европѣ духъ національной поэзіи. Христіанство чудовищно слилось здѣсь съ магометанствомъ и съ древне-языческимъ міромъ, и мистицизмъ овладѣлъ духомъ поэтическаго возро-

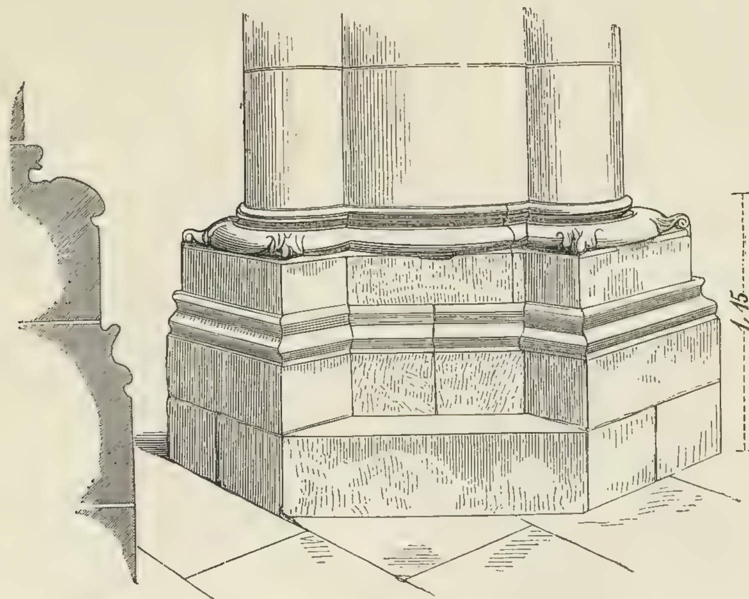


Рис. 491. Готика перваго періода. Основаніе пилястровъ въ Реймскомъ соборѣ.

жденія. Стремленіе къ такимъ новымъ идеаламъ отразилось и на искусствѣ. Всѣ выступы, консоли, галлереи сплошь покрылись статуэтками, мотивы которыхъ были заимствованы изъ легендъ и полны символистикой. Конечно, ничего общаго между этими статуями и классической пластикой нѣтъ. Анатомія сильно страдаетъ, складки порою условны и скучны, фигуры суховаты и длинны, греческая грація и развязность смѣнились угловатостью и связанностью. Статуи расписывались, одежды размалевывались въ красный или голубой цвѣтъ съ золотою отдѣлкою. А на консоляхъ и капителяхъ нерѣдко появлялись безобразныя изображенія какихъ-то чертей и фантастическихъ драконовъ, которые, скрежеща зубами, строили невозможныя гримасы.

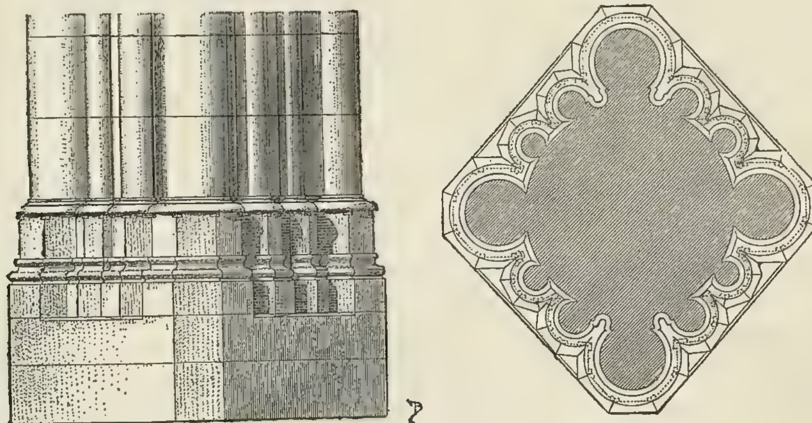


Рис. 492 и 493. Основаніе пилястровъ на Кёльнскомъ соборѣ,

Разсмотрѣніе романской и готической архитектуры во всѣхъ подробностяхъ не входитъ въ задачу нашего изданія: это совершенно отвлекло бы насъ отъ его основной программы. Но, чтобы въ общихъ чертахъ дать наглядную картину средневѣковаго зодчества на Западѣ, къ настоящей главѣ приложенъ рядъ рисунковъ, текстъ къ которымъ можетъ отчасти уяснить основныя начала романскаго стиля и готики.

Рис. 450. Ковчегъ въ Ахенскомъ соборѣ.

Раки и ковчеги, ставившіеся надъ алтаремъ, имѣли обыкновенно форму продолговатаго металлическаго ящика съ двухскатной крышкой. Они украшались драгоцѣнными камнями, филиграновой работой, выгравированными фигурами и орнаментами съ эмалью. Эмаль помѣщалась въ углубленныя мѣста орнамента, что производило значительный эффектъ. Центромъ ювелирныхъ работъ былъ Кёльнъ и позже Лиможъ; великолѣпная рака, изображенная на рис. 488, вѣроятно, сдѣлана въ Кёльнѣ.

Рис. 494. Соборъ въ Амьенѣ. Капители пилястровъ.

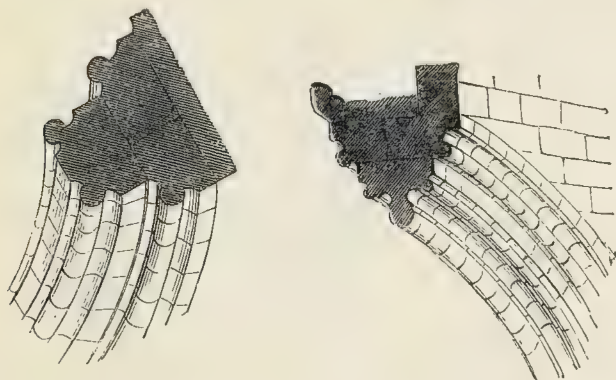


Рис. 495 и 496. Готическій профиль разрѣза арки.

Рис. 556. Иниціалъ изъ библіи Карла Лысаго въ Національной библіотекѣ Парижа. Здѣсь чувствуется вліяніе сѣвернаго орнамента, вошедшаго въ употребленіе у франковъ и англо-саксовъ настолько, насколько онъ соотвѣтствовалъ національнымъ представленіямъ. У франковъ переплетающіяся буквы украшаются листиками и завитками.

Рис. 451. Монастырь въ Лоршѣ. Входныя двери. Античное вліяніе видно въ

Рис. 497. Позднѣйшая готическая капитель. Церковь Богоматери въ Эсслингенѣ.

расположеніи частей, рисункѣ колоннъ и пилястровъ этой церкви, знаменитой въ свое время (IX в.) пестрой росписью. Національный элементъ сказывается только въ фронтонѣ надъ верхними пилястрами и въ подборѣ красокъ квадратныхъ плитъ фасада.

Рис. 452. Церковь св. Михаила въ Фульда (820 г.).

Развитіе архитектуры въ эпоху Каролинговъ сдѣлало большой шагъ впередъ съ учрежденіемъ многочисленныхъ монастырей въ IX—XI вѣкахъ. До настоящаго времени сохранилась изъ построекъ въ Фульда (близъ Касселя) только небольшая церковь св. Михаила, и то не въ первоначальномъ видѣ. Характеренъ куполъ, лежащій на восьми колоннахъ, изъ которыхъ двѣ видны на нашемъ рисункѣ, надъ круглымъ пространствомъ.

Рис. 471. Соборъ въ Шпейерѣ. Любимымъ типомъ построекъ на швабско-аллеманской почвѣ долго оставалась базилика съ поддержкою колоннъ, но въ теченіе XI вѣка ее повсюду замѣнили постройки, въ которыхъ развивалась система пилястровъ. Образцомъ можетъ служить соборъ въ Шпейерѣ, заложенный въ его настоящемъ исполинскомъ размѣрѣ императоромъ Конрадомъ II въ 1030 г. или около того. Двѣнадцать массивныхъ пилястровъ, выдающихся полуколоннами, поддерживаютъ стѣны средняго корабля; подъ крестообразнымъ кораблемъ и хорами находится усыпальница, гдѣ въ 1069 г. былъ погребенъ основатель храма. Образцовымъ типомъ храма съ крестообразнымъ сводомъ является церковь въ Липпольдсбергѣ (рис. 470).

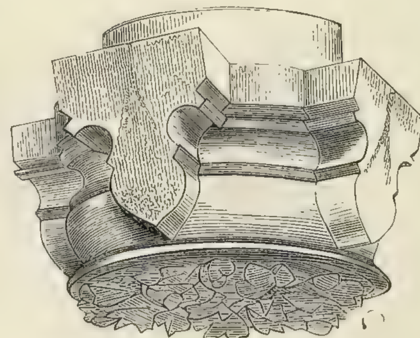


Рис. 498. Конструкція замка готическаго свода.

Рис. 472. Часть Золотыхъ вратъ собора въ Фрейбергѣ. Изъ среды духовенства начинаютъ раздаваться въ XII столѣтіи голоса противъ роскошныхъ орнаментовъ, украшающихъ стѣны церквей. Несмотря на это, если фасадъ и внутренность зданія даже и остаются простыми, орнаменты употребляются въ отдѣльныхъ частяхъ,

напримѣръ, порталахъ. Эти порталы иногда помѣщаются на продольной сторонѣ зданія, такъ что они не органически связаны съ системою постройки, а представляютъ только отдѣльныя роскошныя украшенія въ готическомъ вкусѣ, но не необходимыя для цѣлаго.

Рис. 473. Соборъ Богоматери въ Пуатье. Постройки въ Пуатье имѣютъ другой характеръ: вмѣстѣ съ богатыми пластичными украшеніями фасада, куполами и коробовыми сводами, употребляютъ готическія арки какъ въ сводахъ, такъ и въ аркадахъ.

Рис. 474. Соборъ въ Отёнѣ. Поперечный разрѣзъ. Изъ оставшихся неразрушенными памятниковъ бургундской архитектуры можно видѣть вліяніе на нее архитектуры сосѣднихъ провинцій. Римское вліяніе видно въ желобчатыхъ пилястрахъ собора въ Отёнѣ; и тамъ же мы видимъ коробовый сводъ со стрѣльчатой готической аркой.

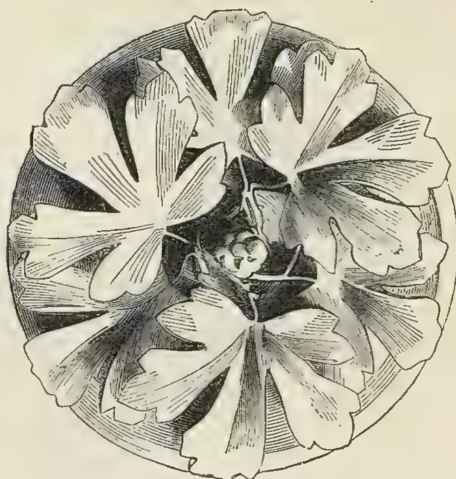


Рис. 499. Видъ снизу висячаго замка готическаго свода. Парижъ, S-te Chapelle.

Рис. 475. Схема конструкціи крестоваго свода изъ шести частей. Переходъ романскаго стиля въ готическій ясно виденъ изъ конструкціи свода въ аббатствѣ С.-Этьеннъ, основанномъ Вильгельмомъ Завоевателемъ: основу свода составляютъ поперечныя и діагональныя связи, идущія отъ пилястровъ вверхъ; между ними отъ пилястровъ, прежде служившихъ только поддержкою аркадамъ, также возвышаются связи, и такимъ образомъ сводъ раздѣляется на шесть частей—четыре меньшихъ и двѣ бо̀льшихъ.

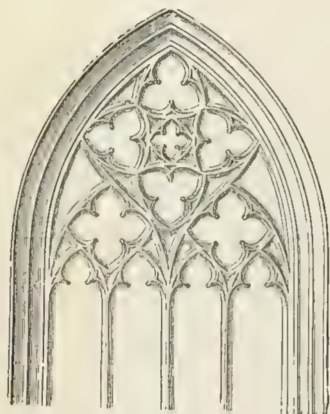


Рис. 500. Готическое окно.

Рис. 501. Готическое окно.

Рис. 476. Соборъ Сантъ-Яго де-Компостелла. Планъ собора заимствованъ у провансальскихъ церквей, и все зданіе разсчитано на массу богомольцевъ. Надъ боковыми кораблями расположены хоры, вокругъ средняго пространства тянутся боковые корабли. Средній покрывается коробовыми сводами, боковые—крестовыми; надъ хорами послѣднихъ выведены половинные коробовые. Расположеніе мѣста для хоровъ слѣдуетъ также французскому образцу: хоры имѣютъ видъ полукруга и

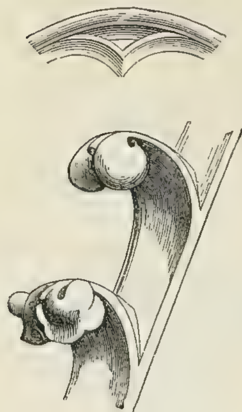


Рис. 502 и 503. Готическіе завитки и «Nase».

замыкаются низкимъ обходомъ. Украшенія портала имѣютъ провансальскій характеръ.

Рис. 477, 478, 479. Наравнѣ съ золотою утварью выдѣлывались церковные предметы изъ мѣди и бронзы. Кадила, украшенныя различными фигурами, имѣютъ по своей стильности большое значеніе. Къ потолку прикрѣплялись люстры, изображавшія своими обручами и фонарями стѣны и двери небеснаго Іерусалима; въ алтарѣ употребляются небольшіе стоячіе подсвѣчники. Фигуры животныхъ на подножіи иногда трактовались только какъ украшеніе, иногда имѣли символическій смыслъ: изображали борьбу мрака съ свѣтомъ и побѣду послѣдняго.

Рис. 480 и 482. Стѣнная живопись изъ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ и изъ собора въ Гуркѣ, въ Каринтіи. Художественное чувство уже проступаетъ. Мадонна, сидящая на тронѣ, изображена по старому обычаю; но въ позѣ матери, держащей дитя, и младенца, прижавшагося къ ней, видно, что художникъ не ограничивался обычными заученными пріемами, но старался умилить зрителя. Рис. 481—образецъ миніатюры XI вѣка.

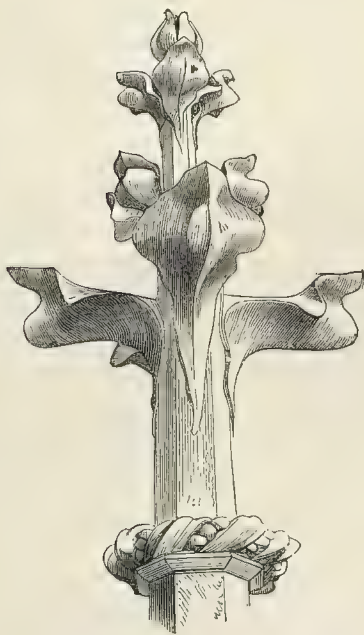


Рис. 504. Крестообразная вершина готической башни (Kreuzblume).

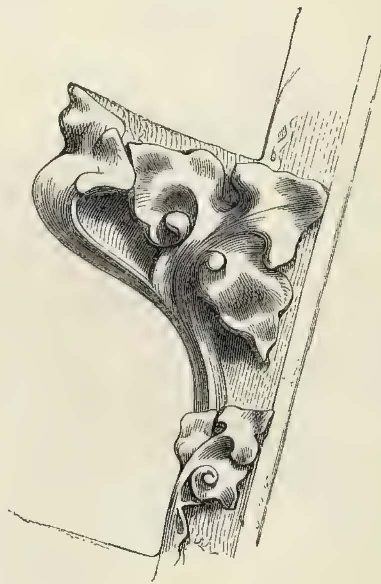


Рис. 505. Готическій завитокъ.

Рис. 483. Поклоненіе волхвовъ (изъ арки надъ Золотыми вратами въ Фрейбергѣ). Иногда скульпторы XIII вѣка выражали свои мысли въ энергичной, живой формѣ. Даже въ богатой композиціи Золотыхъ вратъ (южный входъ въ Фрейбергскій соборъ)

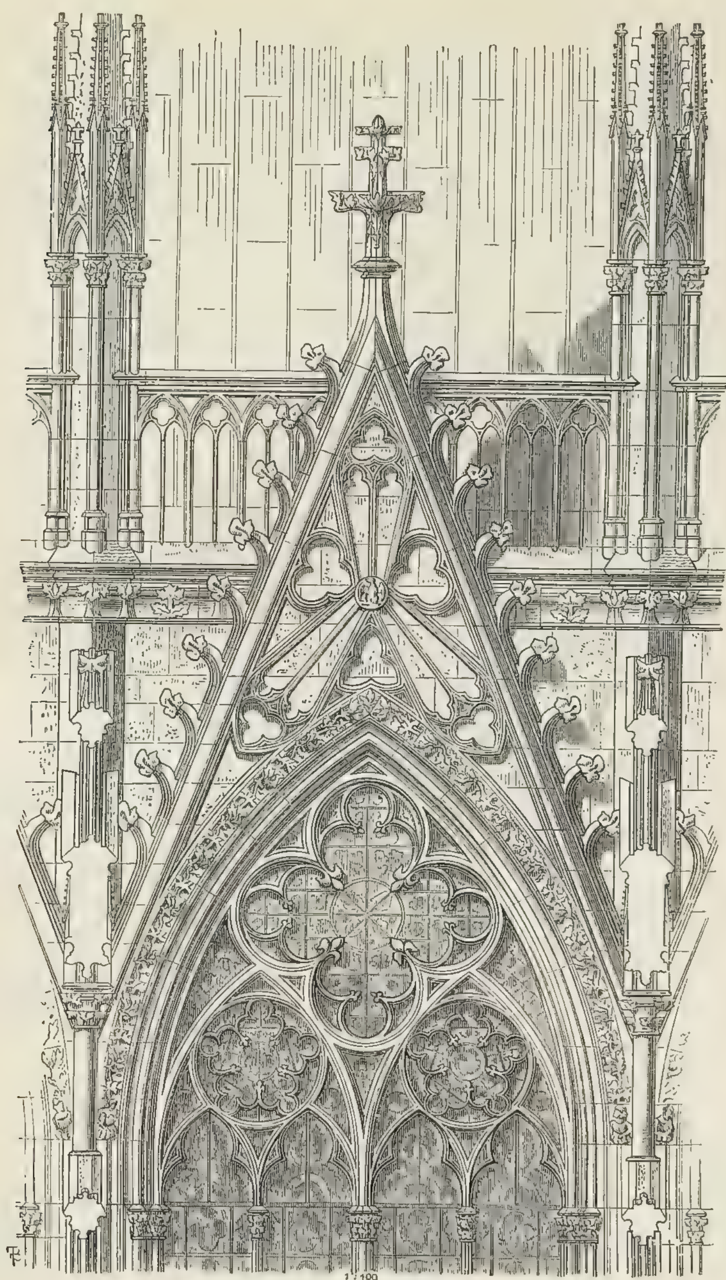


Рис. 506. Верхъ портала Кёльнскаго собора.

нѣтъ мѣста фантастическимъ образамъ. Барельефы, украшающіе арку и представляющіе поклоненіе волхвовъ, какъ и прочіе, замѣчательны драпировкою одѣяній, отдѣлкою головъ и общимъ вкусомъ работы.

Рис. 484. Двѣ стороны каѳедры въ Вексельбургѣ. Наравнѣ съ живописью развивалась и скульптура, и въ XIII вѣкѣ достигла расцвѣта. Фрейбергъ и Вексельбургъ

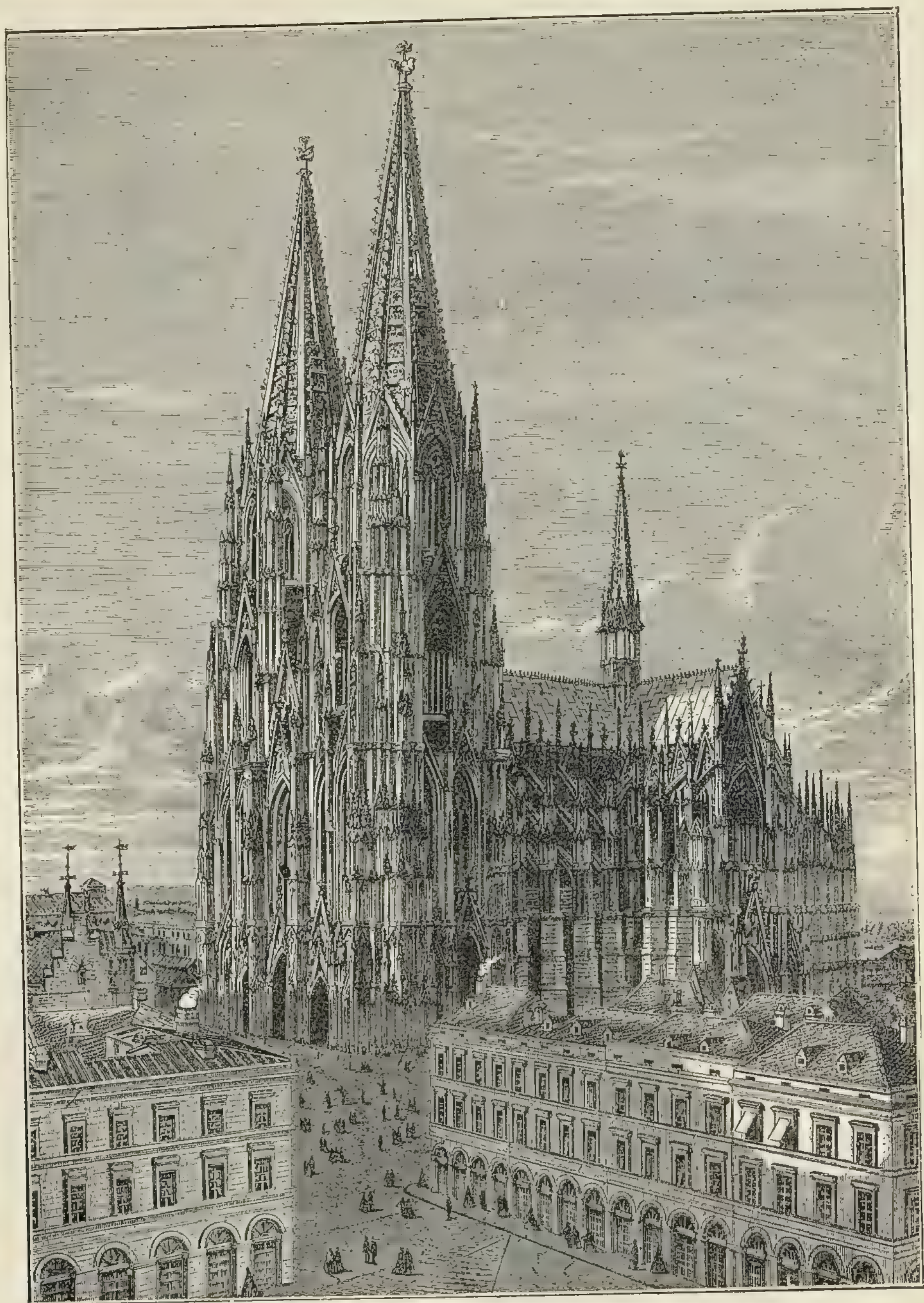


Рис. 507. Кёльнскій соборъ, оконченный въ 1880 г.

сдѣлались центрами пластической дѣятельности. Изображенія на каѳедрѣ въ Вексельбургѣ представляютъ сидящаго на тронѣ Спасителя и ветхозавѣтные прообразы Его смерти. Эти рельефы очень выпуклы, позолочены и раскрашены, что смягчаетъ рѣзкость очертаній.

Рис. 485. Скульптура изъ восточнаго портала Бамбергскаго собора. Стремленіе

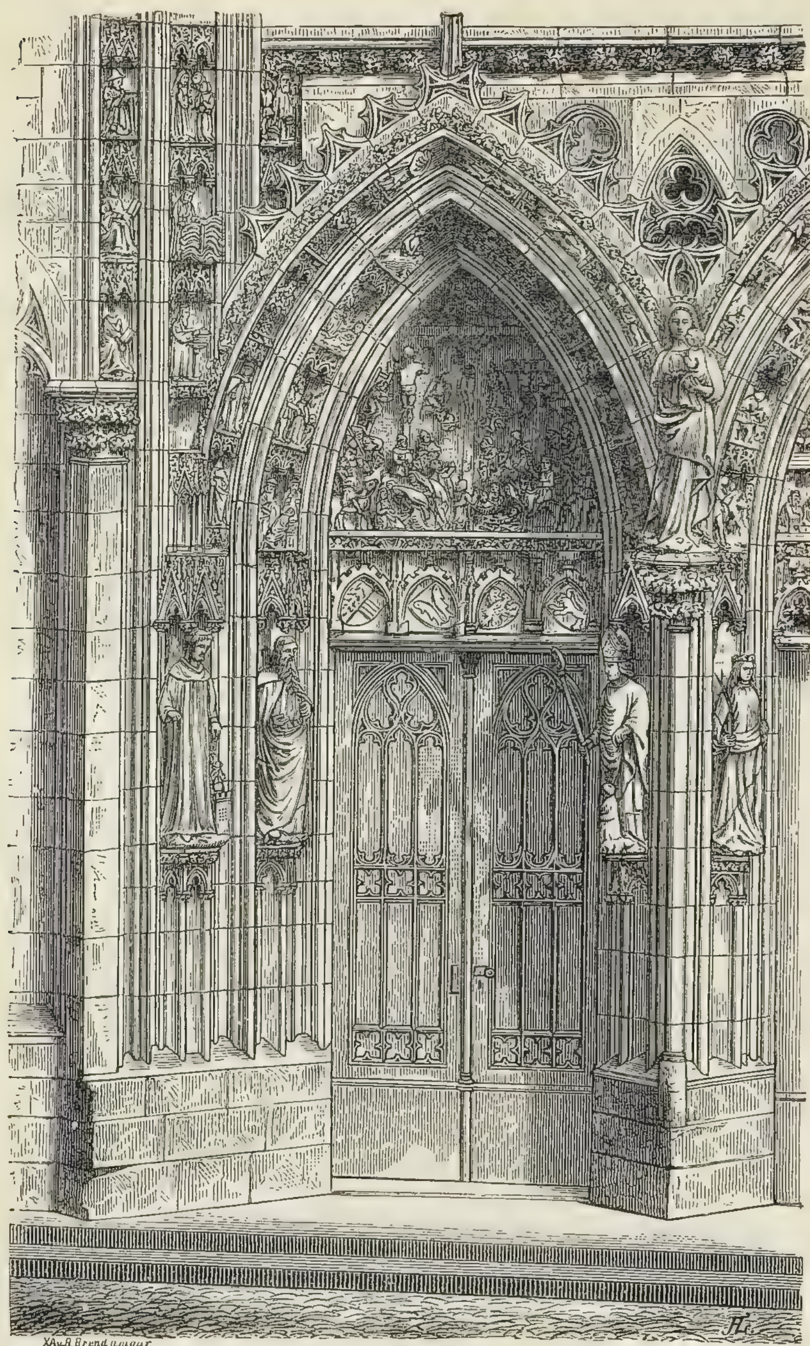


Рис. 508. Порталъ церкви въ Таннѣ.

къ реализму сдѣлало большіе успѣхи въ скульптурѣ Бамбергскаго собора, принадлежащаго къ первой половинѣ XIII вѣка. Фигуры Адама и Евы на порталѣ южной стороны западныхъ хоровъ обличаютъ тщательное изученіе нагого тѣла и проникнуты

грубымъ, но свѣжимъ чувствомъ красоты. Фигуры апостоловъ замѣчательны по выраженію лицъ и живой позѣ.

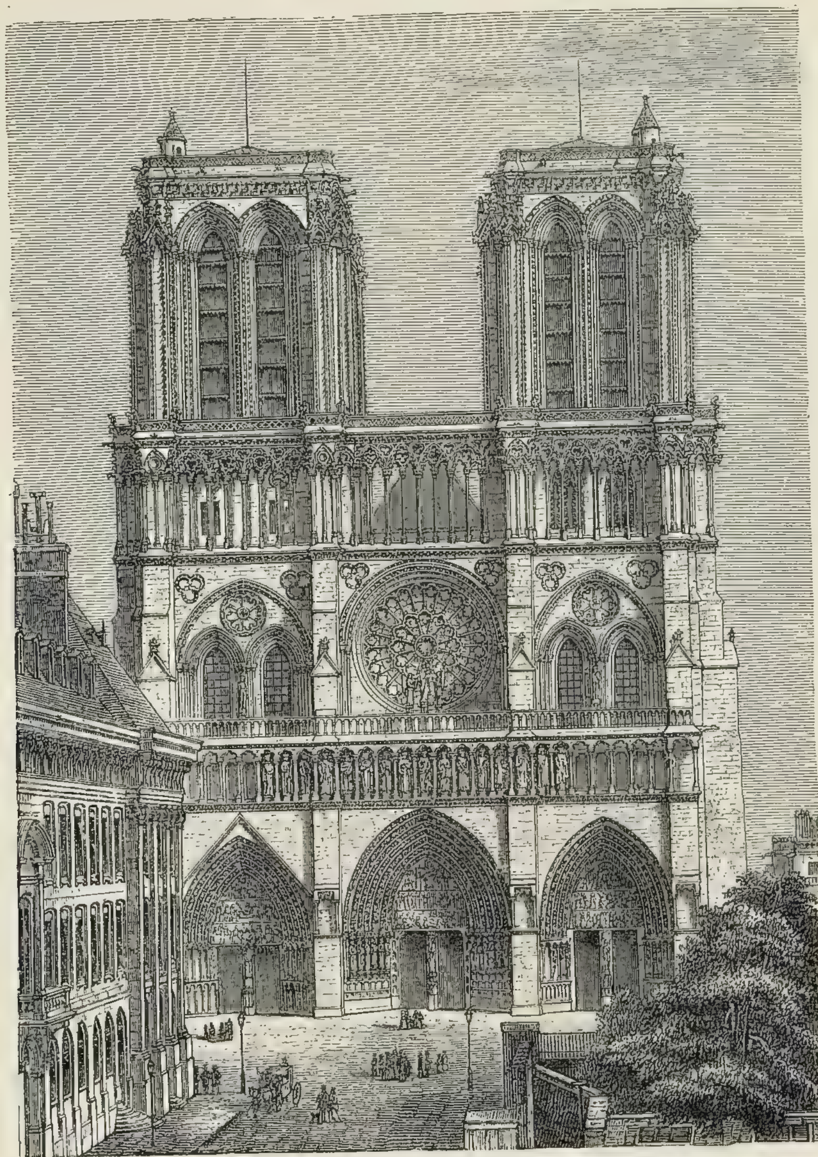


Рис. 509. Nôtre Dame de Paris (Соборъ Парижской Богоматери).

Рис. 486. Капитель изъ музея въ Тулузѣ. Въ южной Франціи, по обычаю, унаслѣдованному отъ римлянъ послѣдняго періода, украшали капители фигурами. Естественному расположенію фигуръ мѣшаетъ недостатокъ пространства и самая форма капители, иногда связывающая двѣ колонны.

Рис. 487. Церковь въ Лимбургѣ отличается рѣзкимъ вліяніемъ французскаго

стиля. Только нѣкоторыя детали напоминаютъ Кёльнскую школу. Внутренняя отдѣлка собора совершенно во французскомъ вкусѣ.

Рис. 488. Рака трехъ королей въ Кёльнскомъ соборѣ. Ручныя издѣлія достигли наибольшей художественности въ XII вѣкѣ, благодаря тому, что мастера пріобрѣли извѣстную техническую опытность, позволявшую имъ выразить свои идеи въ болѣе сильной и изящной формѣ. Рака трехъ королей въ Кёльнѣ представляетъ одинъ изъ образцовъ искусства того времени, которымъ нѣтъ равнаго въ слѣдующій періодъ.

Рис. 489. Готическая арка—это треугольникъ съ полукруглыми боками — дугами двухъ одинаковой величины круговъ, сходящимися между собой. Если радіусы круговъ равны разстоянію отъ средней точки, получается равносторонняя арка (b); если они длиннѣе, то получается ланцетовидная (c), а если короче, то арка дѣлается сплющенной. Чѣмъ арка отвѣснѣе, тѣмъ болѣе устойчивость свода и менѣе чувствуется общая тяжесть потолка. Поперечныя и діагональныя ребра свода образуютъ заостренную верхушку, которая дѣлаетъ верхнюю часть свода болѣе способной выдерживать тяжесть.

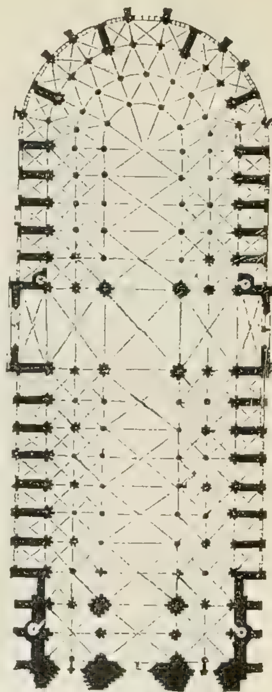


Рис. 510.
Парижъ. Нотръ-Дамъ.

Рис. 511. Химеры на крышѣ собора Парижской Богоматери.

Рис. 490. Система готическаго строенія (соборъ въ Амьенѣ): a) Контрфорсъ. b) Fiale. c) Откосная подпорка. d) Triforium. e) Крестовый сводъ. Сущность готической конструкціи состоитъ въ соединеніи системы косыхъ подпоръ со сводомъ, опи-

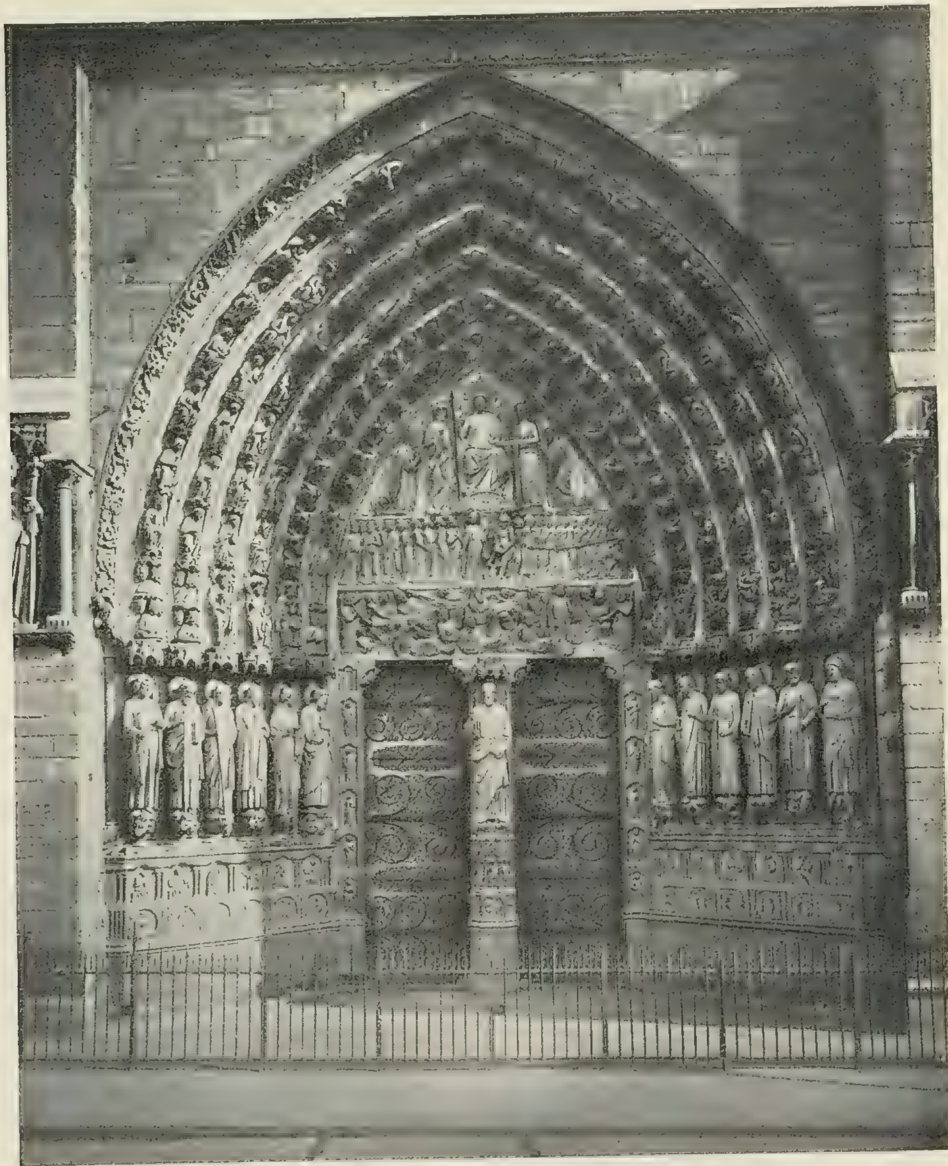


Рис. 512. Входъ въ соборъ Парижской Богоматери.

рающимся на готическія арки. Эта система состоитъ въ томъ, что весь потолокъ утверждаютъ на пилястрахъ; внѣшнюю стѣну освобождаютъ отъ обязанности быть подпорою зданія тѣмъ, что давленіе боковой части средняго свода сосредоточиваютъ на откосныхъ подпорахъ, идущихъ надъ боковыми кораблями и опирающихся на контрфорсы. Готическая система характеризуется стремленіемъ расчленить массу зданія

на части расположеніемъ оконъ, смѣло пробитыхъ въ стѣнѣ, и выборомъ орнамента, состоящаго изъ крѣпко сплоченныхъ полосъ (Rond) съ легкимъ украшеніемъ между ними. Triforium'омъ называется галлерея, идущая въ толщинѣ стѣны надъ аркадами внутри зданія; она выходитъ на среднюю часть храма рядами арокъ; задняя сторона галлереи сперва представляла стѣну, впослѣдствіи же въ ней начали дѣлать окна.

Рис. 513. Химера на крышѣ собора Парижской Богоматери.

Рис. 491. Староготическій базисъ пилястровъ изъ Реймскаго собора и рис. 492—узловой связный пилястръ (Bündelpfeiler) изъ Кёльнскаго собора. Массивные пилястры и одиночныя колонны исчезаютъ. Готическій пилястръ, имѣющій непосредственное отношеніе къ поясамъ свода, стоитъ на многостороннемъ цоколѣ. Вокругъ цилиндрическаго стержня выступаютъ тонкія колонки — $^1/_2$ или $^3/_4$ колонны (рис. 493); средина пилястра вначалѣ видна, но позже превращается въ жолобъ, раздѣляющій колонки, которыя представляютъ настоящую опору зданія, почему получили названіе служебныхъ (Dienste); ихъ раздѣляютъ по меньшей или большей силѣ на старыя и позднѣйшія (jungen).

Рис. 494. Староготическая капитель изъ собора въ Амьенѣ. Капитель пилястровъ и служебныхъ колоннъ не имѣетъ прежняго назначенія—отдѣлять колонны отъ лежащихъ на нихъ балокъ и отъ стѣнъ. Она состоитъ только изъ неплотнаго вѣнка листьевъ, свободно позволяющаго видѣть самую колонну.

Рис. 495. Профиль готической арки собора Парижской Богоматери и рис. 496. Профиль готической арки собора въ Неверѣ. Стремленіе къ уменьшенію общей массы и развитію отдѣльныхъ частей замѣтно и въ профилѣ арокъ и реберъ сводовъ. Разрѣзъ арки имѣетъ форму сердца, а не круга, или же сильно заостренъ, и кромѣ того арка кажется легче, благодаря прорѣзывающимъ ее глубокимъ жолобамъ.

Рис. 497. Готическая капитель въ позднѣйшую эпоху изъ собора Богоматери въ Эсслингенѣ. Рисунокъ листьевъ, украшающихъ капители, сперва заимствуется у туземныхъ растеній и только позже получаетъ болѣе выпукло-закругленную форму.

Рис. 498. Конструкція готическаго замка̀ свода. Рис. 499. Видъ снизу готическаго замка̀ свода (Парижъ, Ст.-Шапелль). Боковыя служебныя колонны отступаютъ вглубь стѣны и поддерживаютъ арки; главныя же поднимаются въ вышину и служатъ подпорами ребрамъ свода, которыя сходятся въ замкѣ свода, имѣющемъ видъ короткаго цилиндра или медальона, внизу украшеннаго орнаментомъ изъ листьевъ.

Рис. 514. Видъ съ крыши собора Парижской Богоматери.

Рис. 500 — 501. Masswerk съ такъ-называемымъ „рыбьимъ пузыремъ". Украшеніе окна, составленное исключительно изъ круговъ и частей круга, называется Masswerk'омъ, въ противоположность Stabwerk'у, состоящему изъ вертикальныхъ переплетовъ. По числу сегментовъ (которые постепенно принимаютъ форму листа трилистника, позднѣе заостряются наподобіе пламени — фигура, такъ-называемая „рыбій пузырь") получаются названія Dreipass или Vierpass.

Рис. 502 и 503. Nase. Постоянное стремленіе къ расчлененію общей массы, къ заполненію свободнаго пространства сказывается и въ томъ, что къ сторонамъ круга или арки прибавляютъ выступы — Nase, которые даютъ простой стрѣльчатой аркѣ форму трилистника, закругленіе обращаютъ въ заостренную фигуру.

Рис. 504. Крестообразный цвѣтокъ, Kreuzblume. Церковь св. Урбана въ Труа.

Рис. 505. Старо-готическій Krabben. Прямыя косвенныя линіи въ готическомъ строеніи всегда украшаются возвышеніями-завитушками; косые бока фіала усѣяны этими Krabben, выходящими прямо изъ плоскости треугольника. Въ позднѣйшее

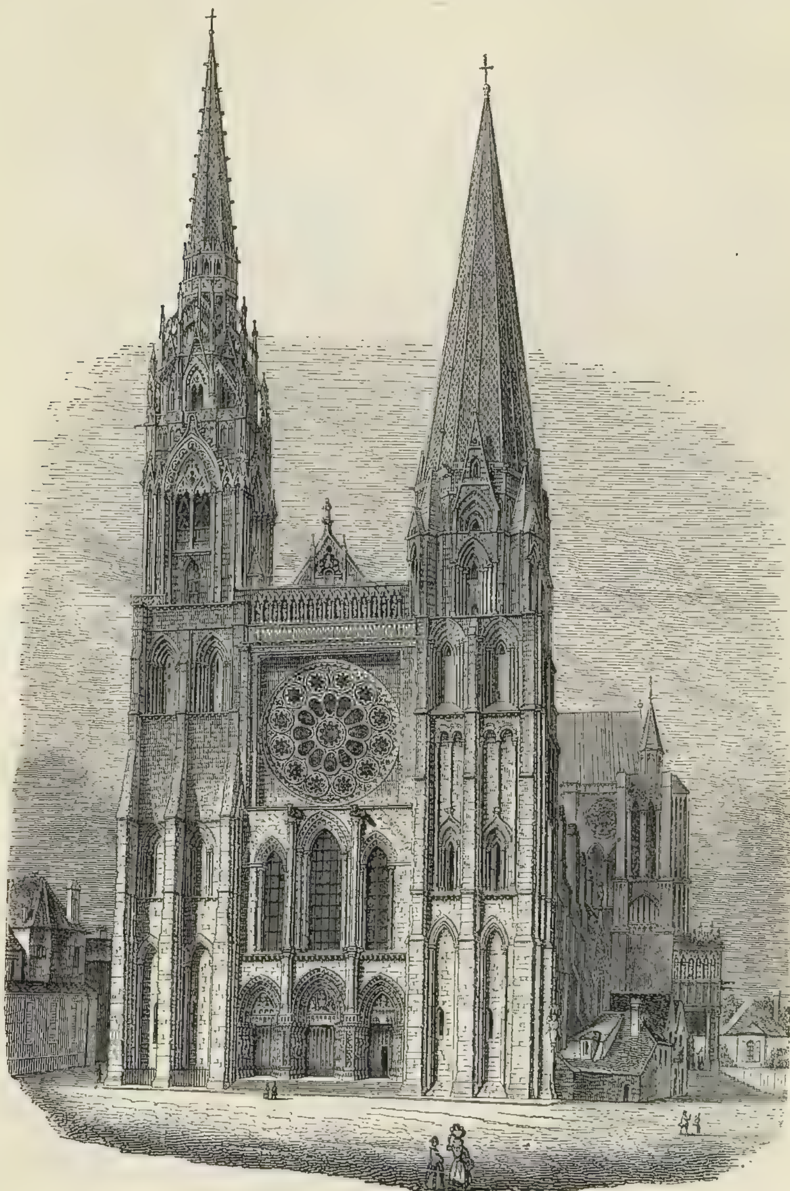


Рис. 515. Каѳедральный соборъ въ Шартрѣ.

время они принимаютъ болѣе сложную форму. Шпицъ оканчивается вверху крестовникомъ—крестомъ, закрытымъ сплетающимися листьями.

Рис. 506 и 507. Кёльнскій соборъ—высочайшее зданіе міра,—если не считать Эйфелевой башни произведеніемъ зодчества,—является наиболѣе типичнымъ представителемъ германской готики. Впечатлѣніе его поистинѣ подавляющее. За много верстъ,

подъѣзжая къ Кёльну, видишь эту колоссальную постройку, воздымающую кверху двѣ остроконечныя башни, впившіяся на небо. Начатъ этотъ соборъ постройкой въ 1248 году, по проекту Гергарда фонъ-Риле-Карвиха. Въ XIII вѣкѣ работы пре-

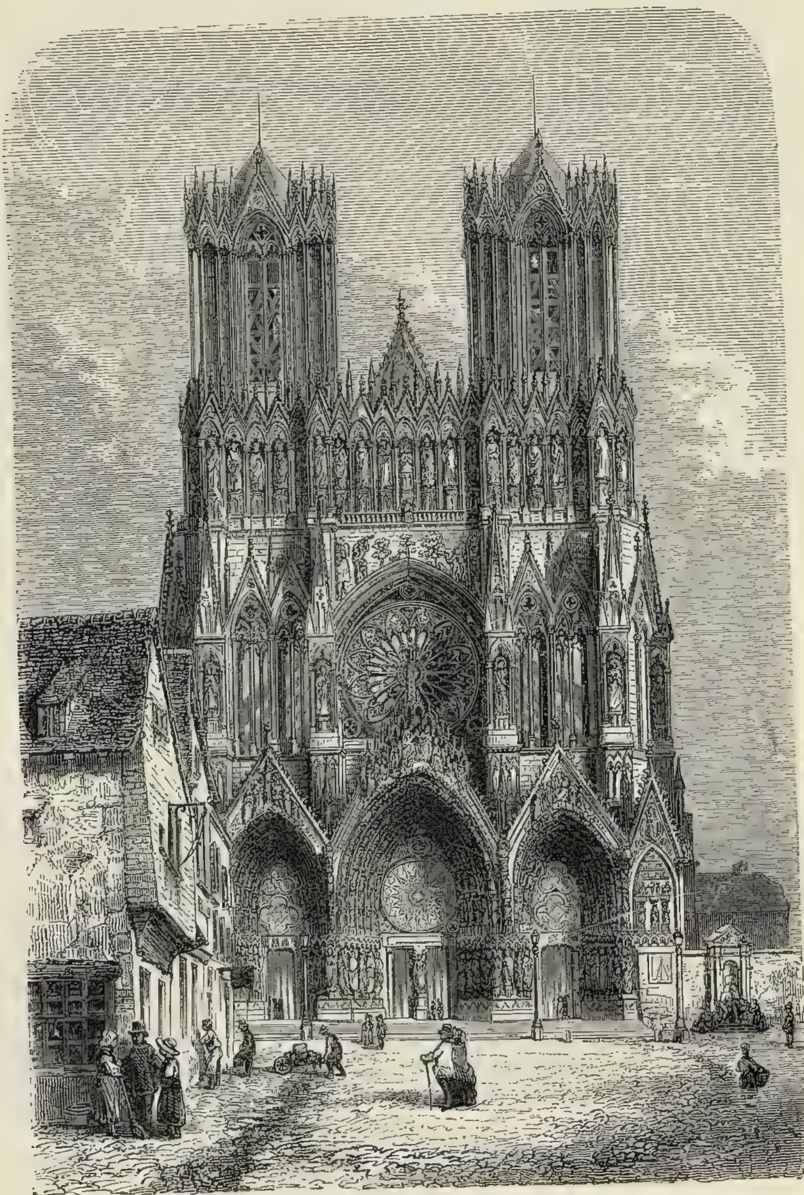


Рис. 516. Соборъ въ Реймсѣ.

кратились, за недостаткомъ средствъ. Четыре вѣка простоялъ недоконченный соборъ. Въ 1817 работы возобновились, — сперва какъ реставрація разваливающагося зданія, — а затѣмъ рѣшено было докончить монументальное строеніе. Въ 1880 году гигантская постройка была доведена до конца. Храмъ, о пяти наосахъ, возвышается на 160 метровъ надъ уровнемъ улицы. Внутри церкви превосходные витражи, много

священныхъ реликвій. Между прочимъ, тамъ помѣщается знаменитая рака трехъ волхвовъ, великолѣпно разукрашенная.

Рис. 508. Порталъ церкви въ Таннѣ. Нижняя часть зданія прерывается и оживляется великолѣпными порталами, обыкновенно по три вмѣстѣ, изъ которыхъ средній иногда раздѣляется пополамъ. Въ косыхъ боковыхъ стѣнахъ входа продѣланы ниши, гдѣ ставятъ статуи. Послѣднія стоятъ также на верхушкѣ портала, въ мѣстахъ соединенія арокъ, а иногда рядами на галлереяхъ надъ порталомъ.

Рис. 509, 510, 511, 512, 513 и 514. Соборъ Парижской Богоматери. Постройка собора, заложеннаго въ 1163 г., продолжалась нѣсколько столѣтій, почему первоначальное расположеніе верхней части было измѣнено еще во время стройки. Церковь заложена въ пять наосовъ. Толстыя колонны поддерживаютъ верхнія стѣны и своды; надъ боковыми кораблями идутъ хоры, окна еще очень просты. Нижній этажъ фасада занятъ тремя роскошными (реставрированными) порталами; надъ ними идетъ галлерея со статуями израильскихъ царей. Средину выше занимаетъ розетка—круглое окно 13 метровъ въ діаметрѣ; второй этажъ каждой башни занятъ двумя готическими окнами, соединенными одной общей аркой. Фасадъ заканчивается наверху открытой галлереей. Круглое окно и ясное раздѣленіе горизонтальныхъ частей свойственно и позднѣйшему французскому готическому стилю.

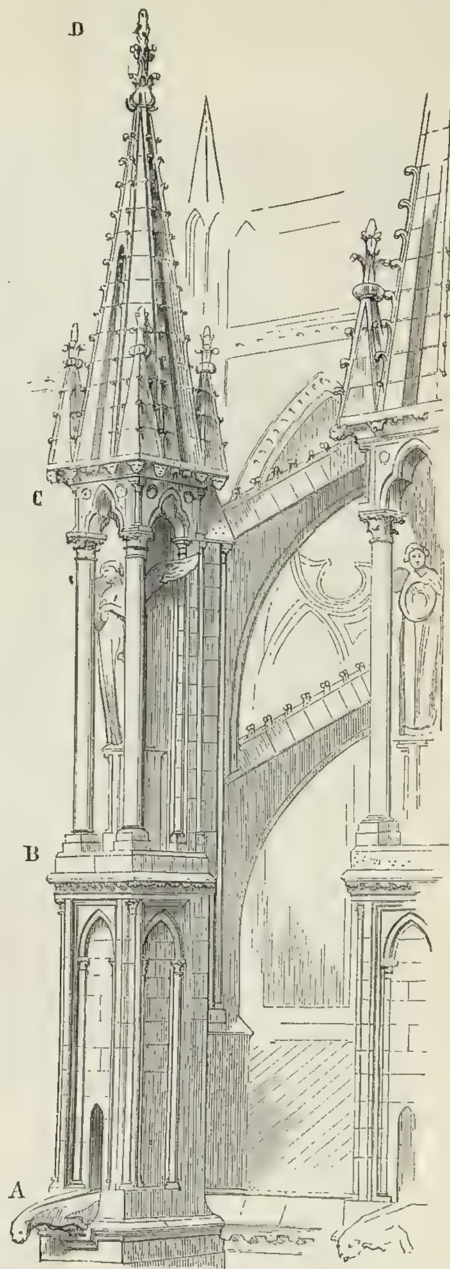


Рис. 517. Контрфорсъ изъ Реймскаго собора. *A*—Водостокъ. *B*—Балдахинъ. *CD*—Пятиконусная вершина.

По верхнему карнизу собора посаженъ рядъ причудливыхъ фигуръ, такъ называемыхъ „Химеръ“. Эти фантастическія существа—полудемоны, полузвѣри—словно сторожатъ входы въ соборъ, прикованныя къ балюстрадѣ. Композиція чудищъ обнаруживаетъ яркій талантъ фантазіи, граничащей съ горячечнымъ бредомъ (рис. 511 и 513).

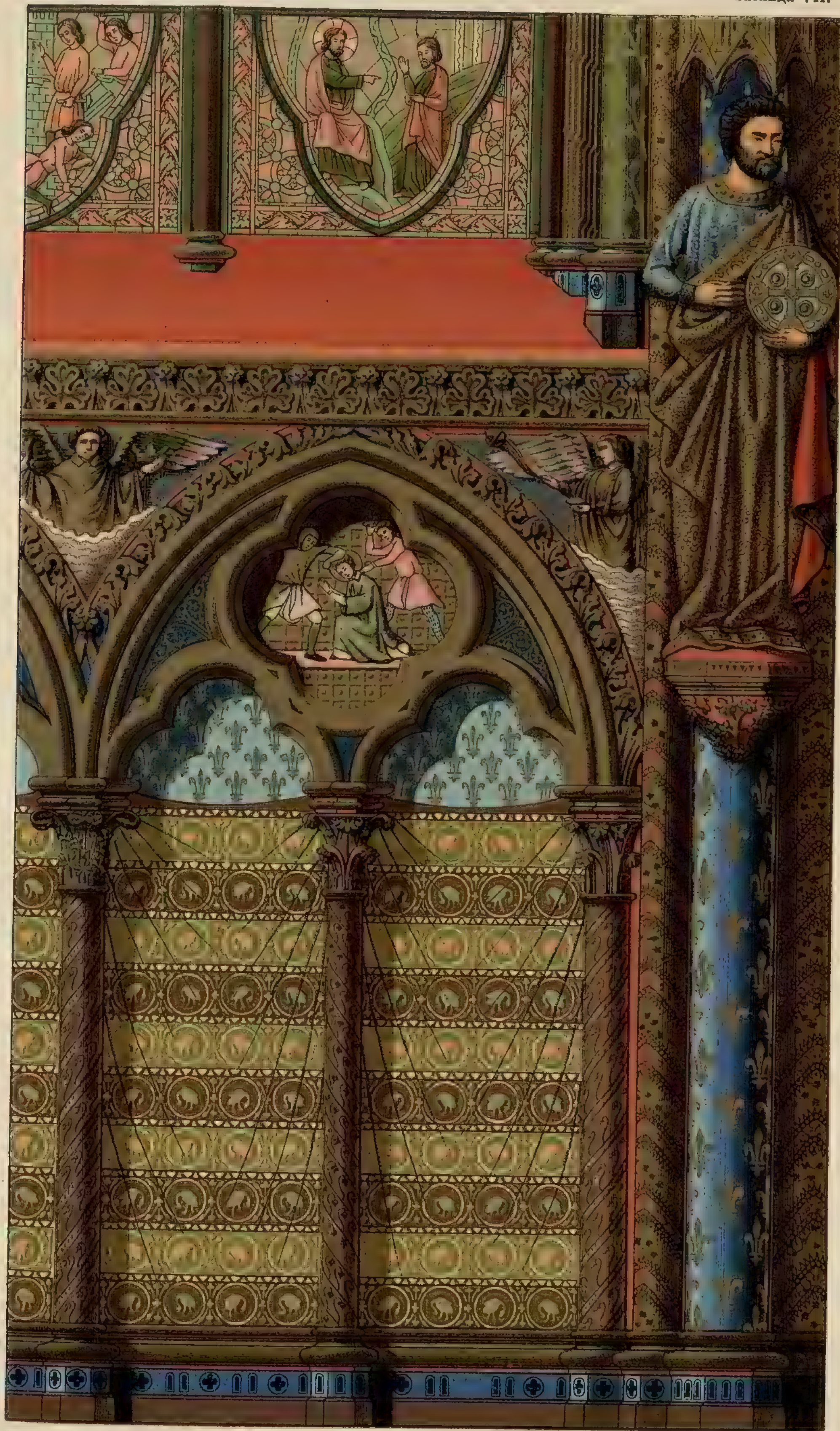
Съ вершины собора, отъ его шпица, помѣщеннаго на восточной части зданія (45 метровъ надъ уровнемъ земли), открывается поразительный по красотѣ видъ на Парижъ и его окрестности (рис. 514).

Рис. 515. Соборъ въ Шартрѣ. Постройка Шартрскаго собора, за исключеніемъ нижнихъ частей фасада, относится къ XIII вѣку. Зданіе (вышина средняго наоса

Рис. 518. Верхній этажъ S-te Chapelle въ Парижѣ.

35 м.) кажется еще выше отъ того, что имѣетъ только два боковыхъ наоса. Планъ клироса сходенъ съ планомъ собора Парижской Богоматери, но отличается тѣмъ, что вокругъ выступаютъ три большихъ абсида въ формѣ полукруга.

Рис. 516. Фасадъ Реймскаго собора. Фасадъ Реймскаго собора очень походитъ на фасадъ парижскаго расположеніемъ галлерей и среднимъ окномъ-розеткой; онъ



ЗОДЧЕСТВО СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ. Декоративная отдѣлка стѣнъ въ „Sainte Chapelle" въ Парижѣ (XIII вѣкъ).

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

отличается только богатствомъ и красотой пластическихъ украшеній, которыя почти загромождаютъ его. Неизвѣстно, кто былъ первоначальный строитель Реймскаго собора. Размѣръ хоръ, идущихъ вокругъ зданія, къ которымъ примыкаютъ глубокія капеллы, невеликъ въ сравненіи съ широкимъ поперечнымъ кораблемъ и тремя продольными. Верхняя часть контрфорсовъ неопредѣленнѣе и слабѣе нижней, массивной.

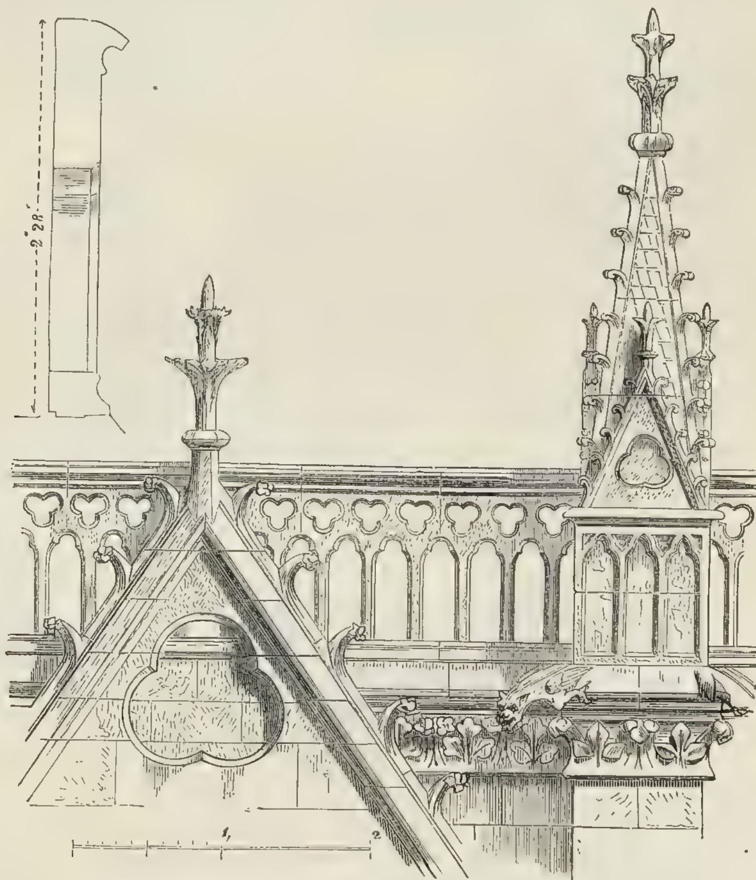


Рис. 519. Балюстрада въ S-te Chapelle въ Парижѣ.

Рис. 517. Контрфорсъ изъ Реймскаго собора. A) Водостокъ. B) Балдахинъ. C—D) Фіалъ съ четырьмя боковыми. Снаружи зданіе поддерживается откосными подпорками. Послѣднія держатся на аркахъ, упирающихся на контрфорсы, которые даютъ устойчивость аркѣ и служатъ, посредствомъ проведеннаго въ нихъ желоба, водостоками, для чего внизу придѣланъ водоемъ. Контрфорсъ поднимается уступами, постепенно утончающимися; нижняя часть его массивна, наверху онъ заканчивается шпицомъ или фіаломъ (Fiale). Въ послѣднемъ различаютъ двѣ части: нижнюю — четыреугольную — тѣло вышки (Leib von dem Riesen) и верхнюю—пирамидальный шпицъ. Верхняя часть „тѣла“ представляетъ въ дальнѣйшемъ развитіи родъ балдахина или ниши. Фіаломъ покрываются также галлереи на крышѣ.

Рис. 520. Нижній храмъ S-te Chapelle въ Парижѣ.

Рис. 517—520. Однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ образцовъ готики является знаменитая La Sainte Chapelle, построенная въ Парижѣ въ царствованіе Людовика Святого (1248 г.) Пьеромъ де-Монтеро. Воздвигнута она была надъ мощами, вывезенными королемъ съ Востока во время крестоваго похода (теперь мощи находятся въ соборѣ Богоматери). Несмотря на небольшіе размѣры, капелла эта—едва ли не самый изящный образецъ готики во всей Франціи; въ ней всего 35 метровъ длины, столько же высоты и 11 метровъ ширины. Собственно говоря, Sainte Chapelle состоитъ изъ двухъ капеллъ: нижней, трехнаосной, предназначавшейся для придворныхъ чиновъ и служившей мавзолеемъ для канониковъ часовни, и верхней—блестящей, пестрой, богатѣйшей раскраски. Стѣны верхней капеллы прорѣзаны 15 окнами, каждое въ 15 метровъ вышины и 4 метра ширины. Пространство между ними—какъ разъ ширина контрфорсовъ, поддерживающихъ куполъ. Стёкла—превосходная роспись среднихъ вѣковъ. Въ гармоніи со стёклами—богато орнаментированныя стѣны, украшенныя статуями апостоловъ и сценами изъ священнаго писанія. Вся церковь отлично сохранилась до нашихъ дней и тщательно реставрирована. Помѣщается она внутри двора окружнаго суда, такъ что со стороны Сены видна только ея остроконечная глава.

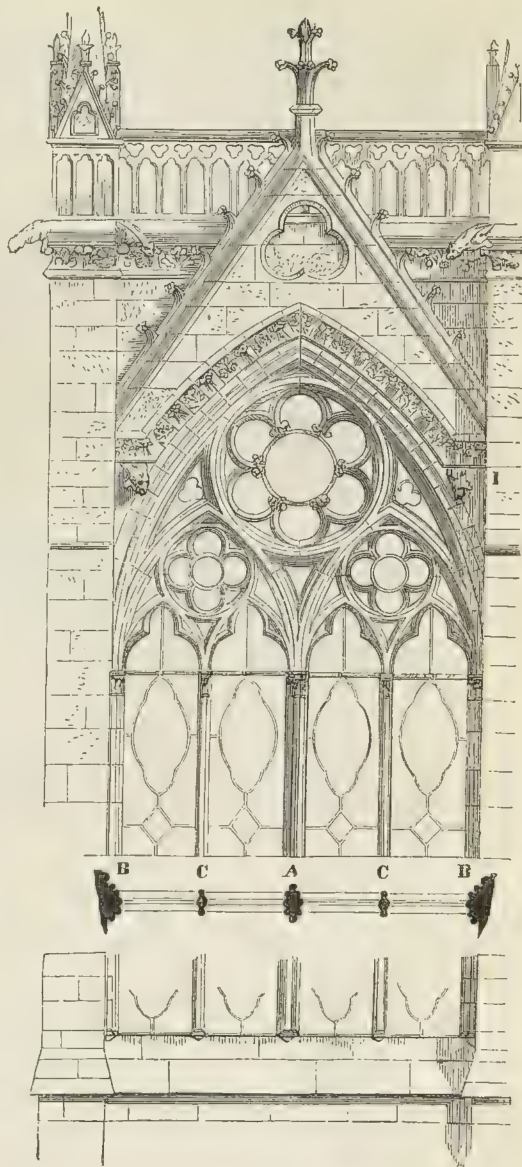


Рис. 521. Витражъ въ S-te Chapelle въ Парижѣ.

Въ эпоху осады Парижа она сохранилась какимъ-то чудомъ: вокругъ все горѣло, но она осталась цѣла. Наша раскрашенная таблица VIII даетъ ясное представленіе блестящей декораціи ея стѣнъ XIII вѣка. Слѣдующая таблица въ рис. 2, 3 и 4—дополняетъ это впечатлѣніе (1-й рисунокъ IX таблицы представляетъ расписное окно въ С.-Дени: одинъ изъ древнѣйшихъ витражей Франціи, украшенный сценами изъ священнаго писанія).

Рис. 522. Церковь св. Магдалины въ Труа. Блестящій примѣръ Masswerk'а въ видѣ пламени (flamboyant) представляетъ поперечная перемычка (Lettner) изъ церкви св. Магдалины въ Труа, начала XVII столѣтія.

Рис. 523. Соборъ въ Антверпенѣ. Среди бельгійскихъ церквей выдается обширностью и грандіозной башней Антверпенскій соборъ. Онъ былъ начатъ въ 1352 г., съ 1406 г. постройку продолжалъ Пеетеръ Аппельманъ, которому приписываютъ фа-

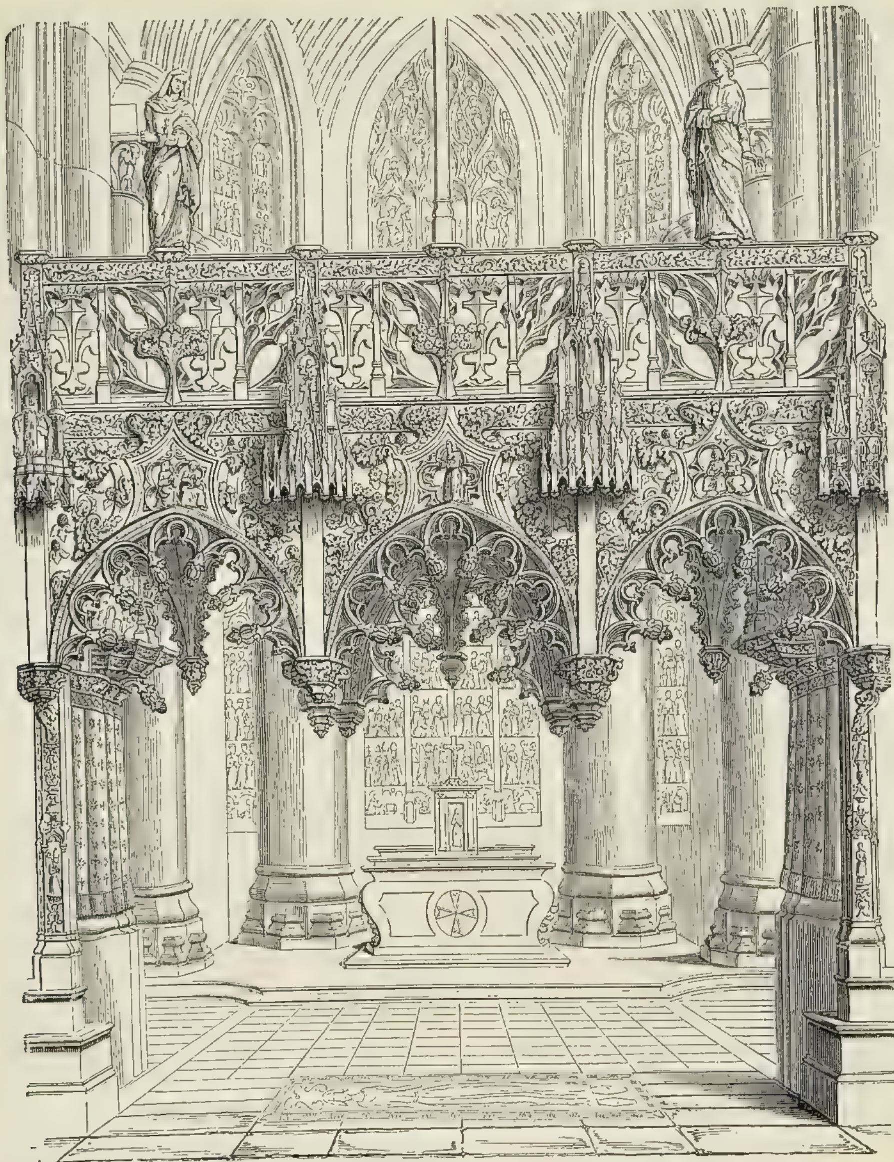


Рис. 522. Готика «пламенѣющаго» стиля. Церковь св. Магдалины въ Труа (въ Шампаньѣ).

садъ и начало башни, верхнюю часть которой закончилъ въ 1518 г. Доминикъ Ваггемакере (Waghemakere). Церковь состоитъ изъ семи наосовъ; два боковые, внутренніе, гораздо ỳже, чѣмъ внѣшніе, пристроенные значительно позже.

Рис. 524. Соборъ въ Эли, и рис. 525 и 526—соборъ въ Лихфильдѣ. Впервые, въ теченіе XIV столѣтія, къ которому принадлежатъ соборы въ Эли и Лихфильдѣ,

Рис. 523. Соборъ въ Антверпенѣ.

замѣчается наклонность къ введенію роскошныхъ декоративныхъ украшеній: готическія арки хоръ собора въ Эли и собора въ Лихфильдѣ имѣютъ красивую и сложную форму. Но едва дѣлается замѣтнымъ иностранное вліяніе, какъ національная

фантазія возвращается въ XV вѣкѣ къ прямымъ линіямъ, горизонтальнымъ заключеніямъ (перпендикулярный стиль). Вообще постройки старо-англійскаго стиля отличаются величественностью, но по роскоши отдѣлки уступаютъ французскимъ, что особенно видно въ фасадахъ соборовъ. Главное украшеніе фасада, напр., Лихфильд-

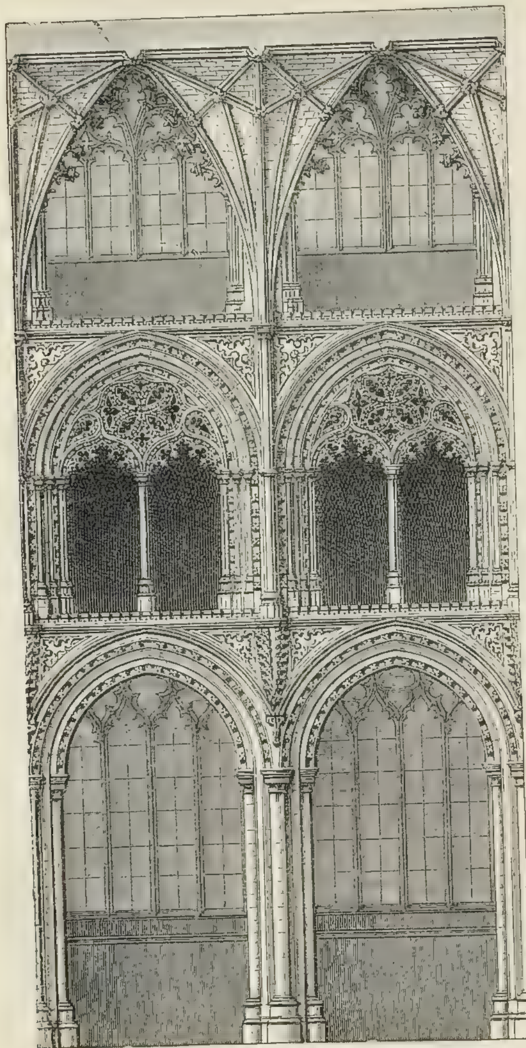


Рис. 524. Соборъ въ Эли. Хоры.

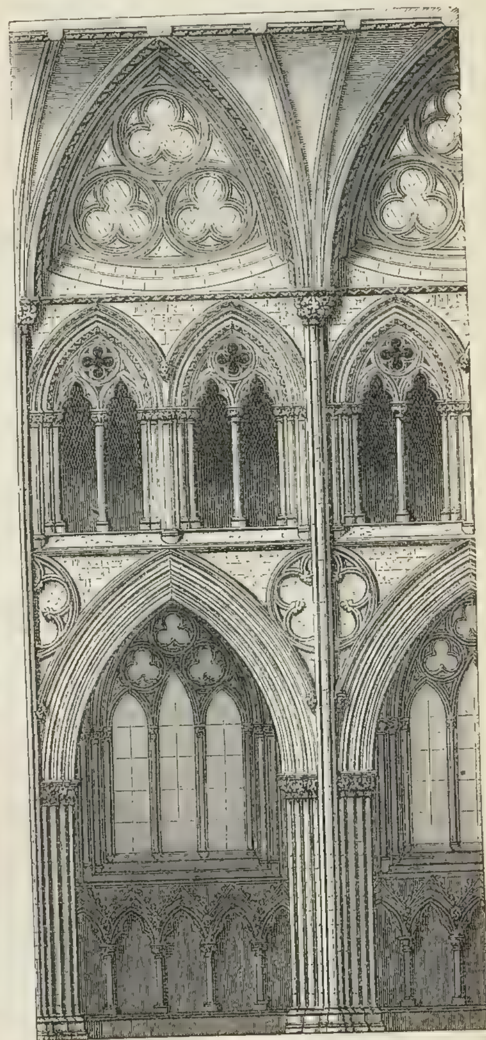


Рис. 525. Соборъ въ Лихфильдѣ. Хоры.

скаго собора составляетъ огромное готическое окно и ряды статуй подъ готическими аркадами, башни на четыреугольномъ основаніи и прямые карнизы даютъ фасаду менѣе оживленный и изящный видъ, чѣмъ у фасадовъ французскихъ церквей.

Рис. 527. Капелла Генриха VII въ Вестминстерскомъ аббатствѣ. Изящный декоративный вкусъ англичанъ въ орнаментѣ и въ расположеніи свода лучше всего можно изучить въ небольшихъ капеллахъ и капителяхъ. Капелла Генриха VII въ Вестминстерскомъ аббатствѣ принадлежитъ къ послѣднему готическому періоду. Здѣсь

Рис. 526. Соборъ въ Лихфильдѣ.

поражаетъ сказочнымъ великолѣпіемъ вѣерообразный сводъ съ низко-свѣшивающимися замкàми.

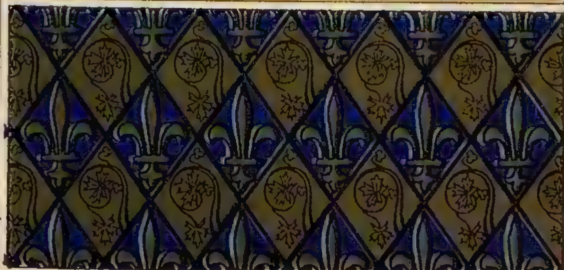
Рис. 528 и 529. Страсбургскій соборъ. Быстрое развитіе стиля особенно замѣтно въ постройкѣ Страсбургскаго собора. Восточная часть крипты и планъ хоръ

Рис. 527. Капелла Генриха VII въ Вестминстерскомъ аббатствѣ.

принадлежатъ еще къ временамъ епископа Вернера Габсбургскаго (1015 г.), остальное, вслѣдствіе частыхъ пожаровъ въ XII вѣкѣ, возобновлялось нѣсколько разъ. Готическій стиль становится замѣтнымъ прежде всего въ поперечномъ наосѣ (сѣверное крыло старѣе южнаго) и особенно въ среднихъ пилястрахъ, раздѣляющихъ каждое крыло на четыре части. Продольное зданіе воздвигнуто уже въ чистомъ готическомъ стилѣ, приблизительно около 1230 года. Неизвѣстно, насколько пострадало зданіе и

1.

2.



3.

4.

ЗОДЧЕСТВО СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ. Роспись стеколъ въ церкви St. Denis и декоративная живопись въ „Sainte Chapelle“ въ Парижѣ (XIII вѣкъ).

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

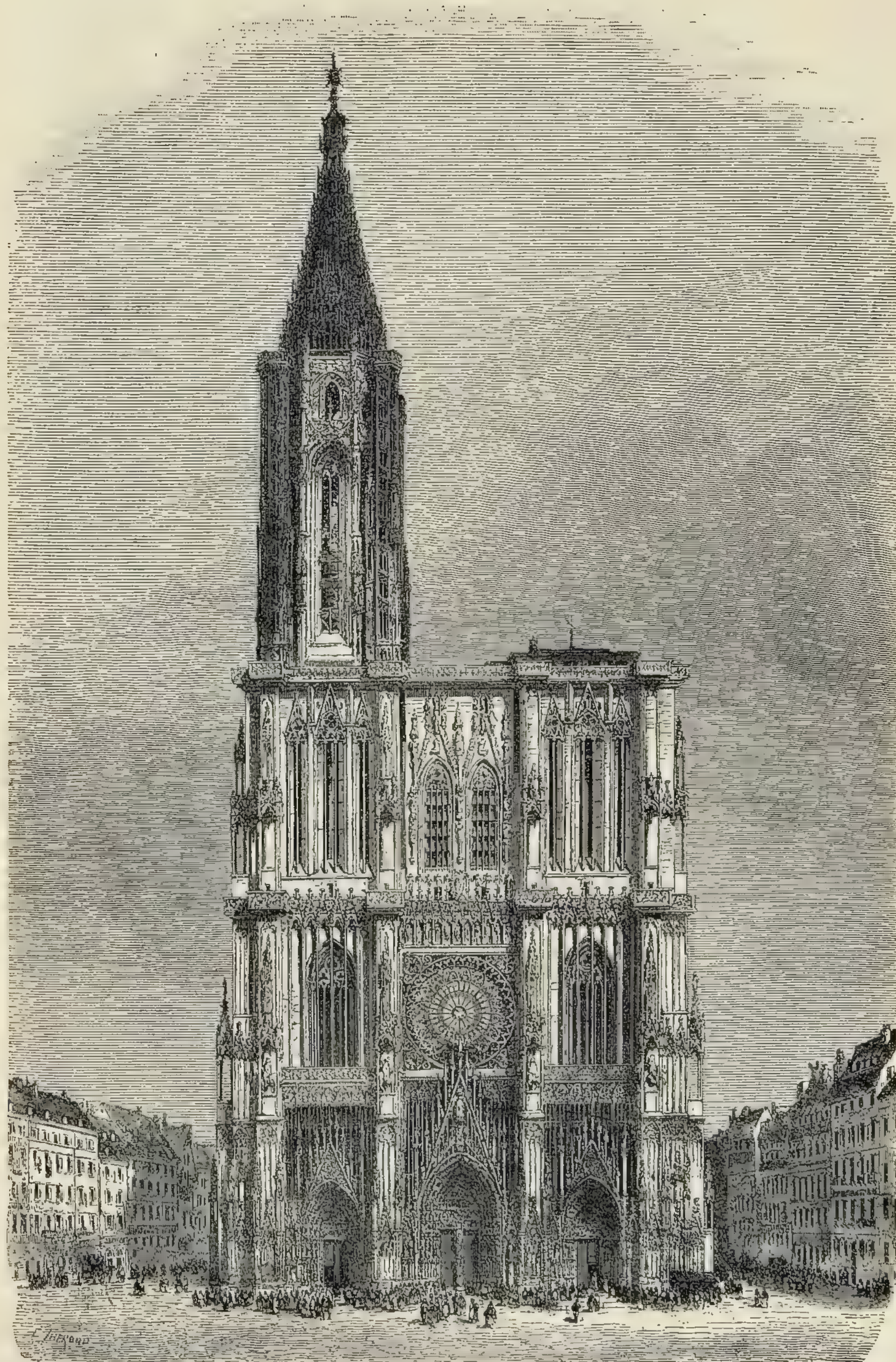


Рис. 528. Страсбургскій соборъ.

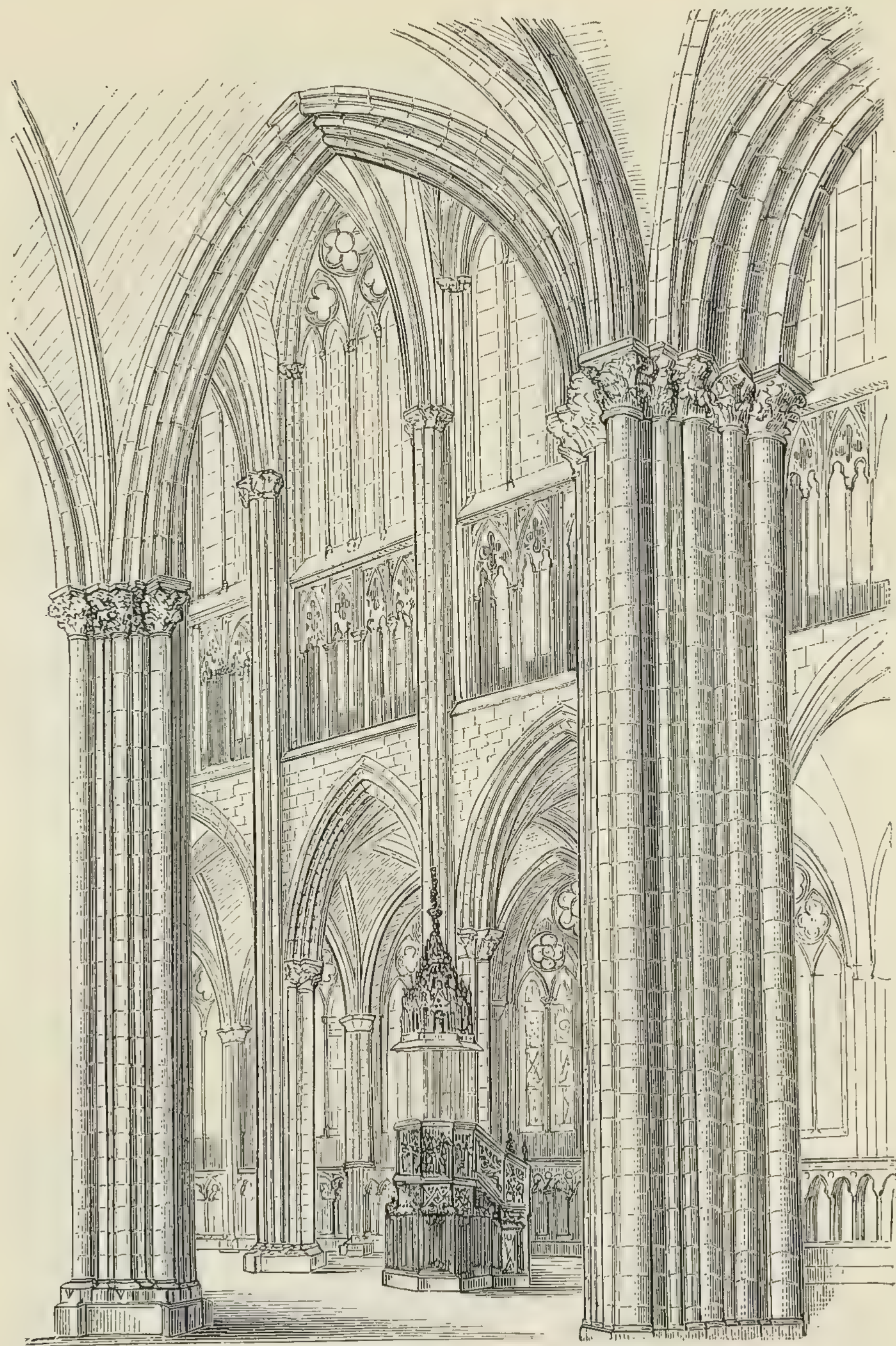


Рис. 529. Страсбургскій Мюнстеръ (соборъ).

было реставрировано послѣ пожара 1298 года. Въ настоящемъ видѣ соборъ былъ оконченъ въ 1439 году. Въ постройкѣ участвовали многіе мастера, изъ которыхъ Эрвинъ создалъ часть фасада; надъ третьимъ этажомъ и башнями — болѣе слабыми

по стилю частями—работали Іоаннъ, сынъ Эрвина, Герлахъ, Іоаннъ и Венцель изъ Праги. Послѣднимъ строителемъ былъ Іоаннъ Гюльцъ изъ Кёльна. Одна изъ башенъ такъ и осталась недостроенной.

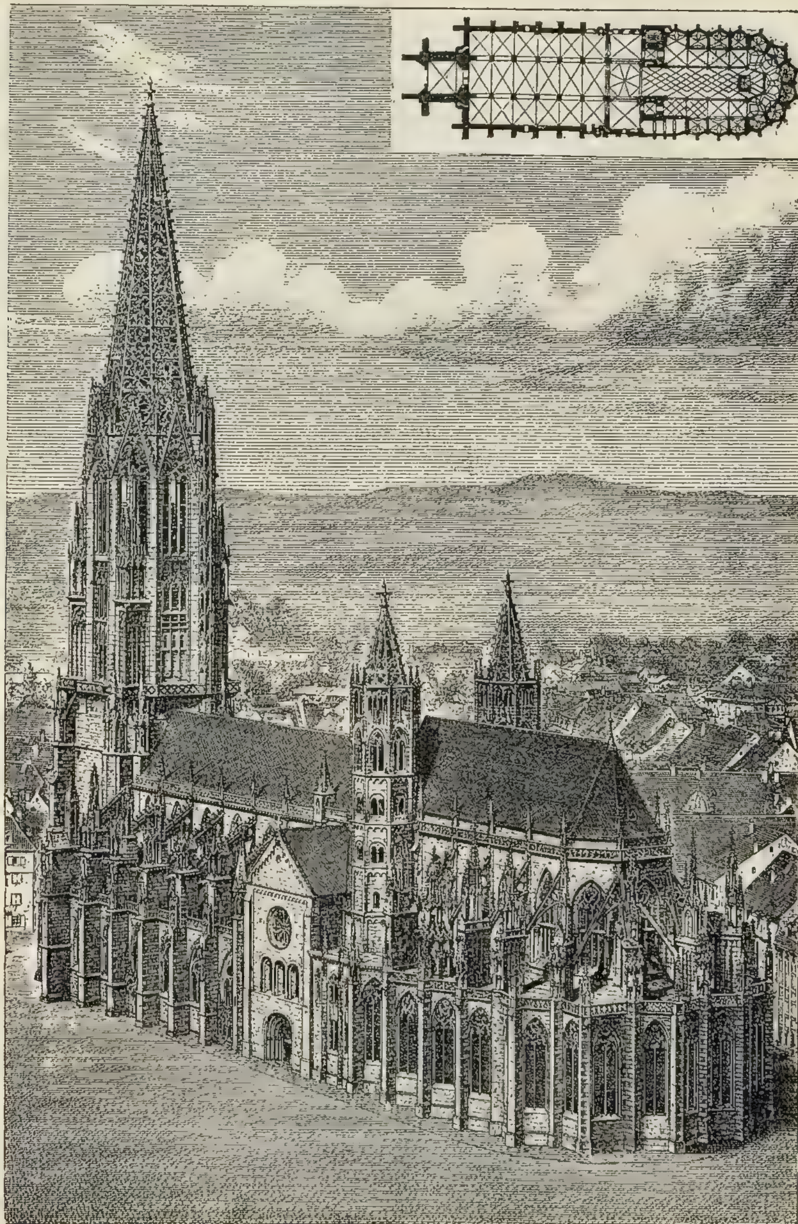


Рис. 530. Соборъ въ Фрейбургѣ. Вверху—планъ собора.

Рис. 530. Фрейбургскій соборъ — одно изъ замѣчательнѣйшихъ созданій сѣверной архитектуры XII—XIV столѣтій. Особенно интересна пирамидальная главная башня.

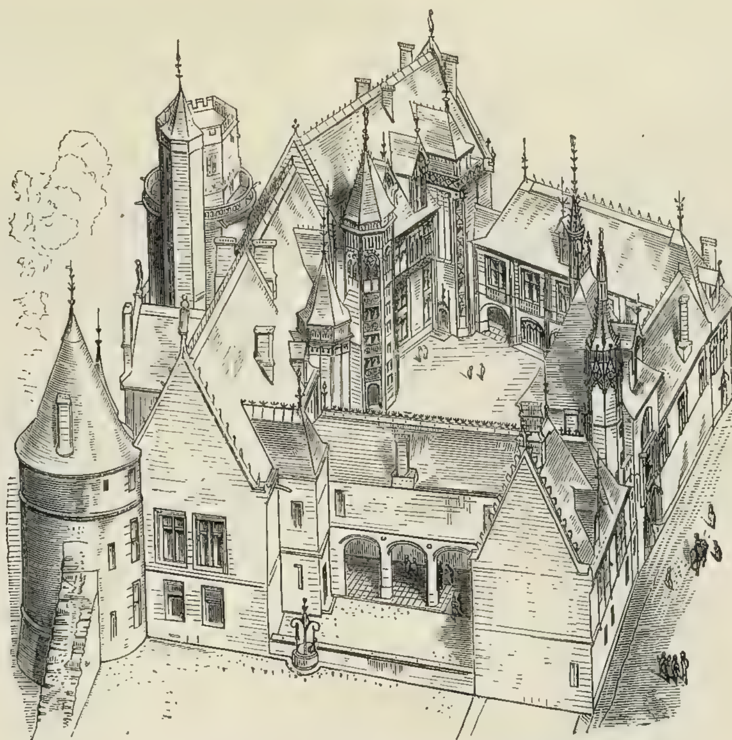


Рис. 531. Домъ Жака Кёръ въ Буржэ.

Рис. 532. Зала въ замкѣ Эльтгамъ.

Переходимъ теперь къ частнымъ зданіямъ.

Рис. 531. Домъ казначея Карла VII, Жака Кёръ, въ Буржэ, средины XV вѣка, даетъ хорошее понятіе о переходѣ зàмка во дворецъ. Сводчатыя ворота съ капеллой надъ ними вели въ четыреугольный дворъ, окруженный аркадами и соединенными строеніями. Башни, выступающія впередъ, остроконечныя верхушки строеній оживляютъ фасады зданія, обращенные однако внутрь двора.

Рис. 532. Зала въ Эльтгамскомъ зàмкѣ. До сихъ поръ въ Англіи существуютъ средневѣковые зàмки. Въ нихъ изстари центромъ строенія сдѣлалась большая зала, гдѣ простой потолокъ былъ рано замѣненъ искусно сдѣланнымъ изъ де-

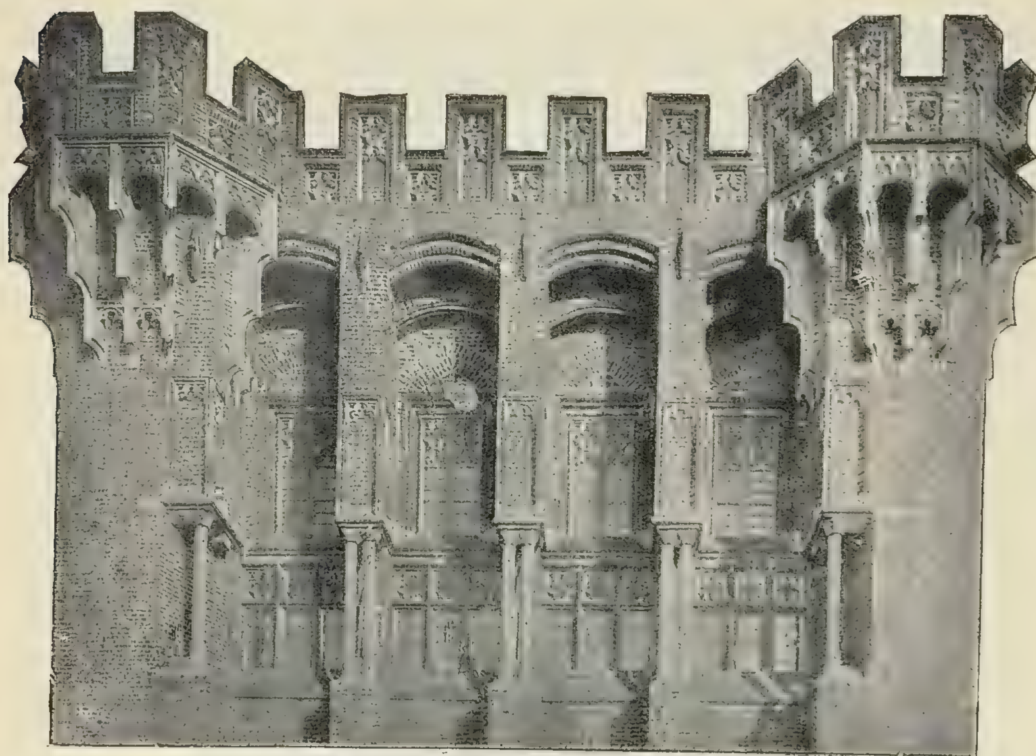


Рис. 533. Маріенбургъ. Часть стѣны дома великаго магистра.

рева съ висячими украшеніями. Такой характеръ потолка сохранился до XVI вѣка и даетъ англійской готической архитектурѣ національный отпечатокъ.

Рис. 533. Изъ дома великаго магистра въ Маріенбургѣ. Блестящій примѣръ средневѣковаго зàмка, гдѣ соединены изящный южный элементъ съ болѣе грубымъ, но величественнымъ сѣвернымъ, представляетъ зàмокъ полумонашескаго, полурыцарскаго ордена Маріенбургъ въ Западной Пруссіи. Только небольшая часть зданія, начатаго въ 1274 году ландмейстеромъ Конрадомъ фонъ-Тирбергъ, сохранила первоначальный видъ; остальное реставрировано или разрушено. Въ среднемъ зàмкѣ выдается по красотѣ постройки западный фли-

Рис. 534. Ordensremter (трапезная) въ Маріенбургѣ.

гель жилища великаго магистра, построеннаго въ правленіе Винриха фонъ-Книпридесъ (1351—1382).

Рис. 534. Ordensremter въ Маріенбургѣ. Трапезная освѣщается посредствомъ

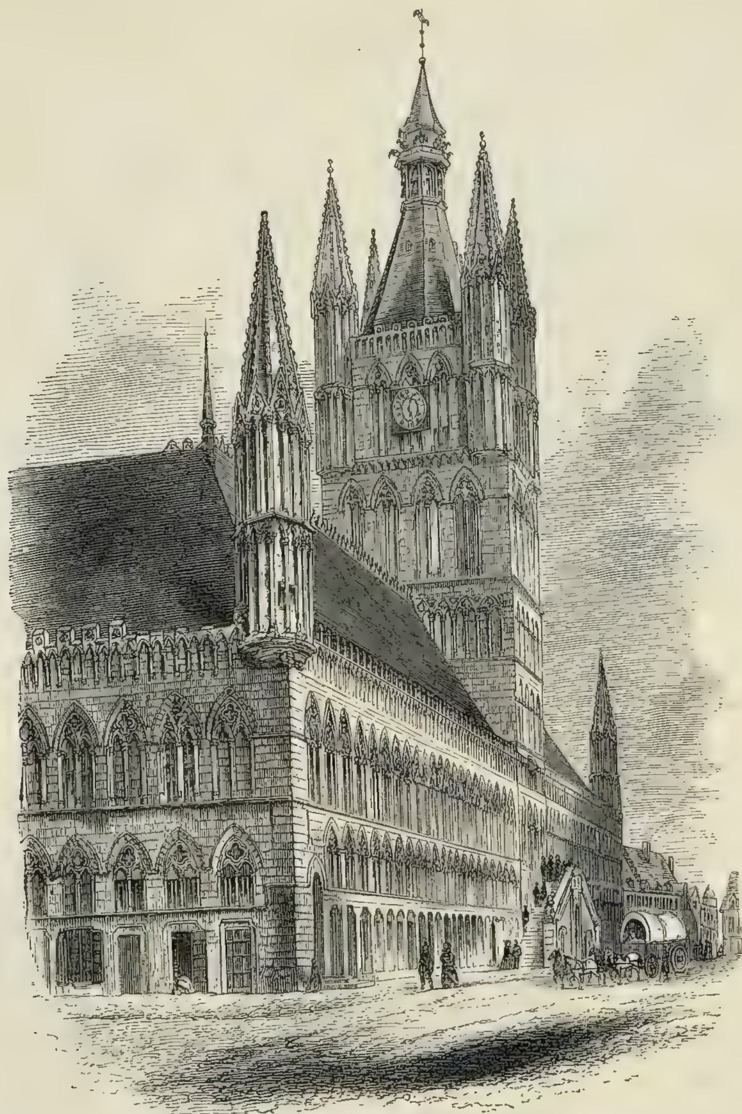


Рис. 535. „Tuchhalle"—домъ цеха суконщиковъ въ Ипернѣ.

готическихъ оконъ и раздѣляется тонкими колоннами, которыя поддерживаютъ сводъ, въ видѣ листьевъ вѣерной пальмы, сдѣланной по рисунку свода залы капитула ордена. Строители замка неизвѣстны.

Рис. 535. Домъ цеха суконщиковъ въ Ypern'ѣ. Свѣтская архитектура нашла выраженіе въ городскихъ постройкахъ и, главнымъ образомъ, благодаря развитію городской жизни во Фландріи. Самая старая постройка—домъ суконщиковъ въ Ипернѣ. Нижній этажъ его открывается на площадь готическими дверями. Въ верх-

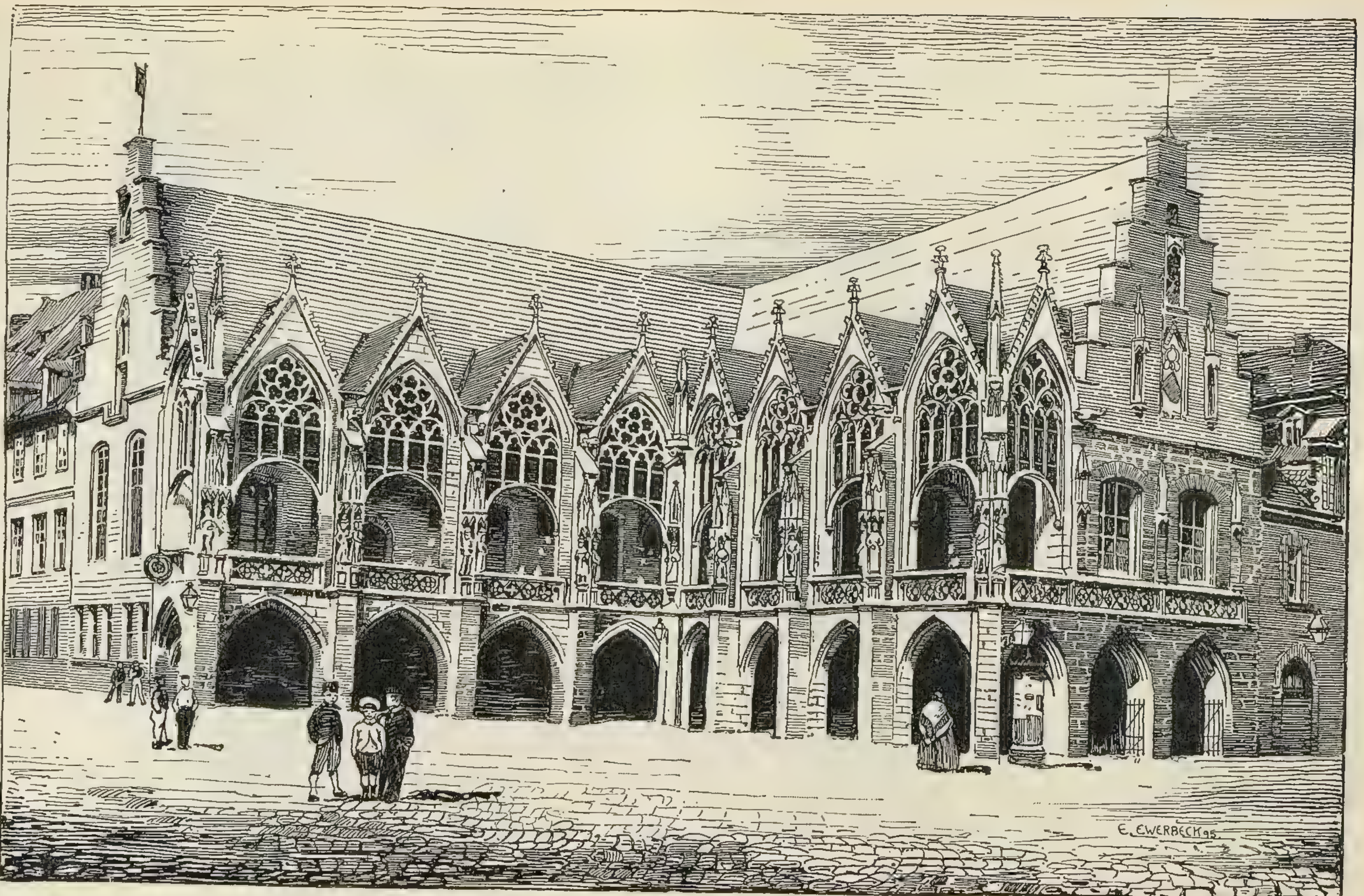


Рис. 536. Ратуша въ Брауншвейгѣ.

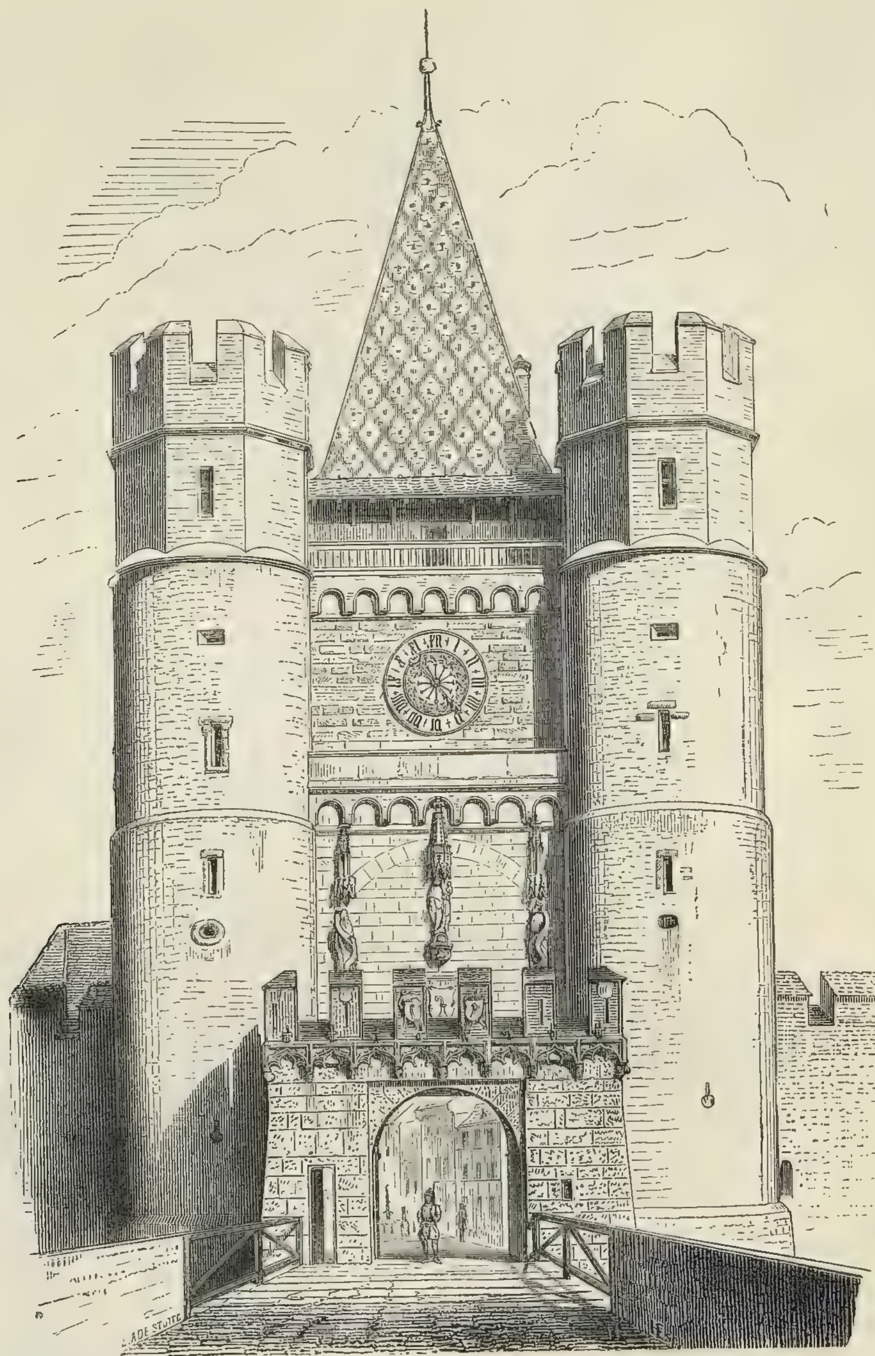


Рис. 537. Ворота въ городской стѣнѣ Базеля.

немъ этажѣ находится зала, украшенная рѣзьбой со сводомъ или деревяннымъ потолкомъ. Снаружи зданіе защищено зубцами, башенками и одной большой высокой башней. Главное украшеніе фасада зданія—красивыя готическія окна.

Рис. 536. Ратуша въ Брауншвейгѣ. Въ сѣверо-германскихъ городахъ ратуши строились обыкновенно изъ кирпича, что не мѣшало архитекторамъ придавать имъ

Рис. 538. Домъ на рыночной площади въ Динкельсбюлѣ.

сложный и красивый видъ, особенно фасаду. Ратуша въ Брауншвейгѣ имѣетъ спереди навѣсъ; ажурные фронтоны напоминаютъ большія окна соборовъ.

Рис. 537. Городскія ворота въ Базелѣ. Любимымъ украшеніемъ построекъ въ

средніе вѣка были башни, которыя особенно удобно было примѣнять при постройкѣ мостовъ и городскихъ воротъ. Городскія ворота въ Базелѣ, построенныя въ XV вѣкѣ, имѣютъ еще характеръ укрѣпленія, несмотря на ихъ красивую отдѣлку.

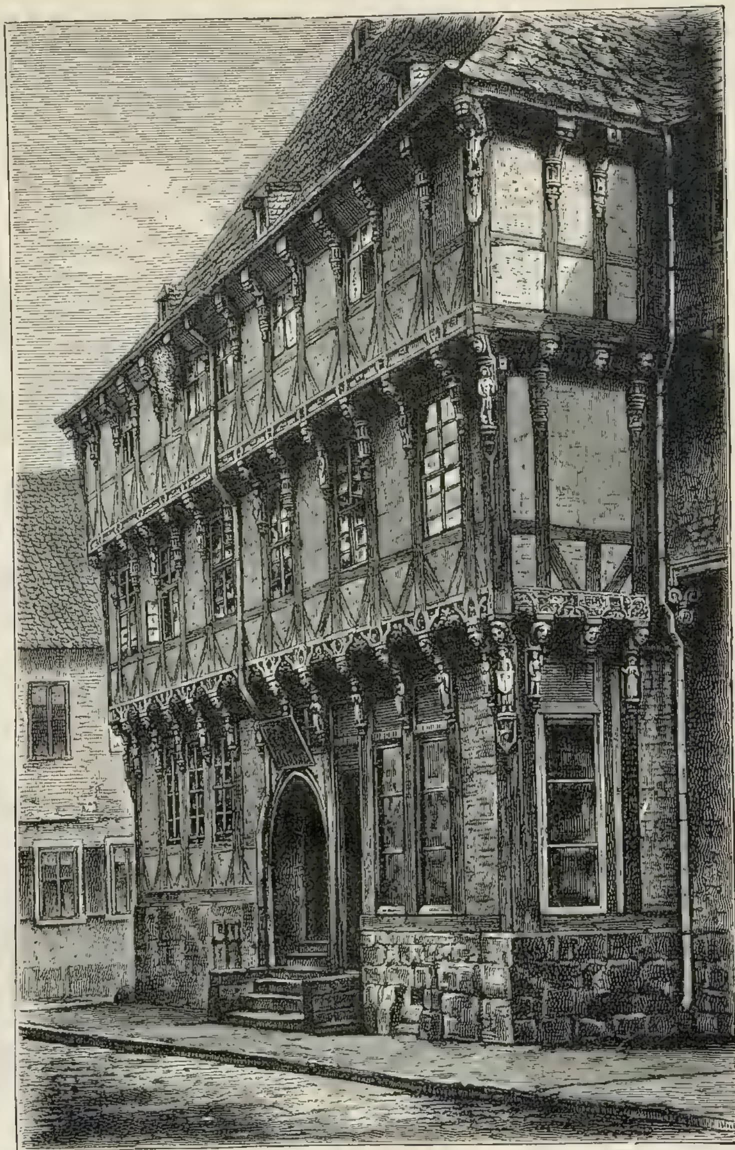


Рис. 539. Старый погребъ городской ратуши въ Гальберштадтѣ.

Рис. 538. Частное жилище на рыночной площади въ Динкельсбюлѣ и рис. 539 Городской шинокъ (Ratschenke) въ Гальберштадтѣ. Оба дома — та типичная постройка въ клѣтку, которая отъ среднихъ вѣковъ дожила до нашихъ дней и до сихъ поръ составляетъ любимый архитектурный мотивъ сельскихъ жилищъ. Основнымъ типомъ частнаго буржуазнаго дома въ средніе вѣка были клѣточныя

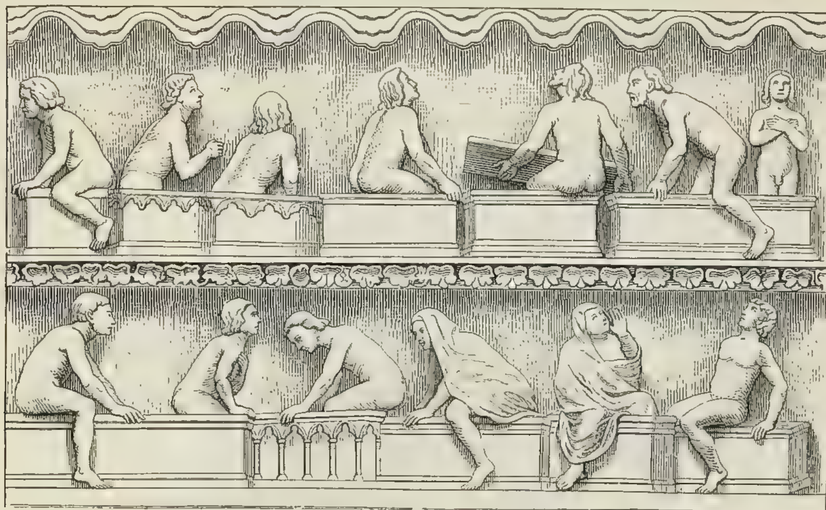


Рис. 540. Изъ сѣвернаго крыла Реймскаго собора. Страшный Судъ.

постройки. На каменномъ основаніи ставятся соединенные деревянными гвоздями и укрѣпленные подпорками столбы, поддерживающіе перекладины. Верхніе этажи домовъ обыкновенно дѣлаются въ Германіи выдающимися впередъ, отчасти для

Рис. 541. Горельефы изъ собора въ Буржэ. Страшный Судъ.

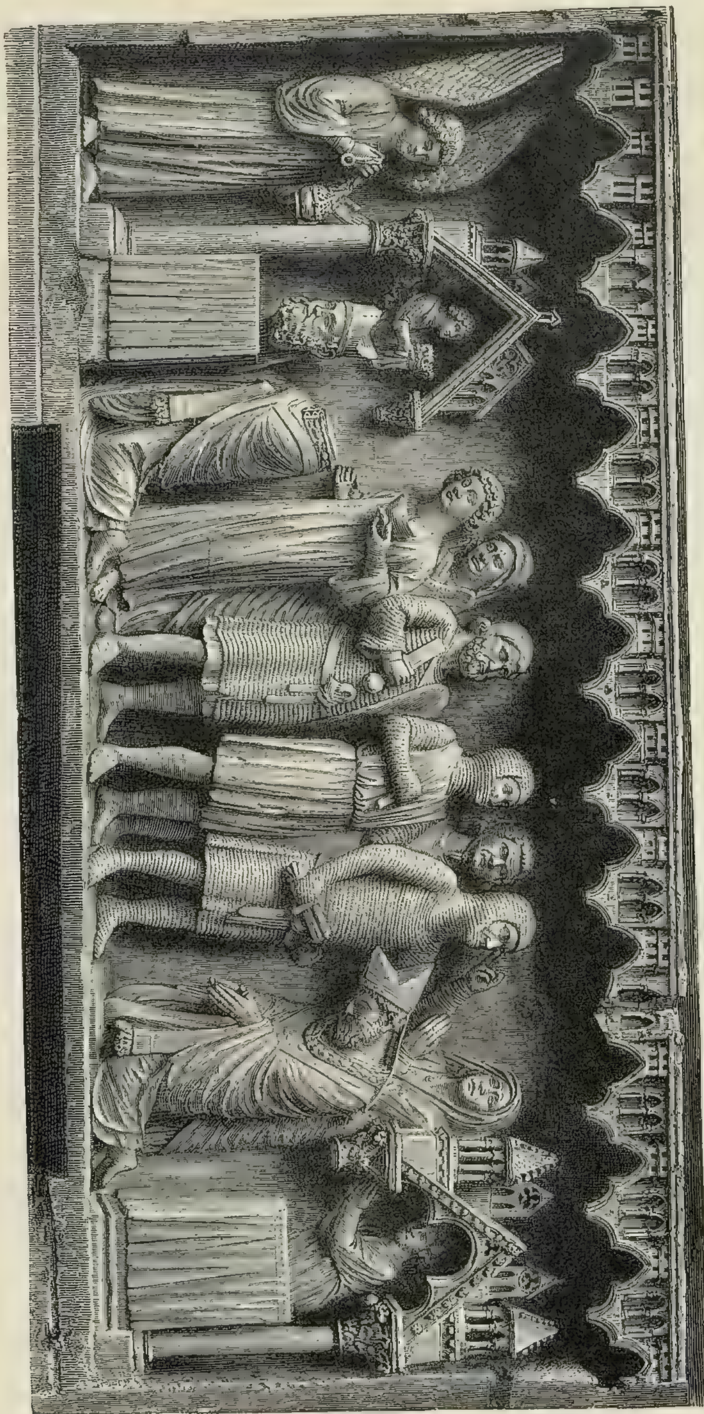


Рис. 542. Горельефы Реймскаго собора изъ жизни св. Діонисія.

того, чтобы предупредить неравномѣрное давленіе и выгибъ балокъ, отчасти просто по господствующему обычаю. Стѣны изъ глины или кирпича украшаются рѣзными запорами, обточенными концами бревенъ, рѣзными карнизами и т. п., придающими дому нарядный видъ. Такой способъ постройки остался до XVII вѣка, и только покатая крыша впослѣдствіи была замѣнена остроконечнымъ фронтономъ.

Скульптура готики носитъ тоже своеобразный отпечатокъ. Статуи, украшающія готическія зданія, имѣютъ строгій вытянутый видъ, гармонирующій съ общимъ характеромъ зданія. Рис. 542 представляетъ сцены изъ жизни св. Діонисія. Рельефы на дверяхъ и фризахъ соборовъ и другихъ зданій имѣютъ обыкновенно повѣствовательный характеръ. Легендарные рисунки передаютъ сюжетъ ясно и отчетливо, фигуры одѣты не только въ современное одѣяніе, но имѣютъ также черты современныхъ лицъ. Здѣсь общіе типы переходятъ въ портреты, мимика и движеніе болѣе естественны. Малый размѣръ большинства барельефовъ задерживалъ разработку отдѣльныхъ лицъ и фигуръ.

Рис. 543. Гробница. Филиппа Смѣлаго въ Дижонѣ.

Рис. 540 и 541 представляютъ барельефы, съ изображеніемъ Страшнаго Суда, въ соборахъ Реймса и Буржэ; кромѣ правильнаго рисунка тѣла, замѣчается въ реймскихъ барельефахъ еще тонкая наблюдательность и вѣрная передача разно-

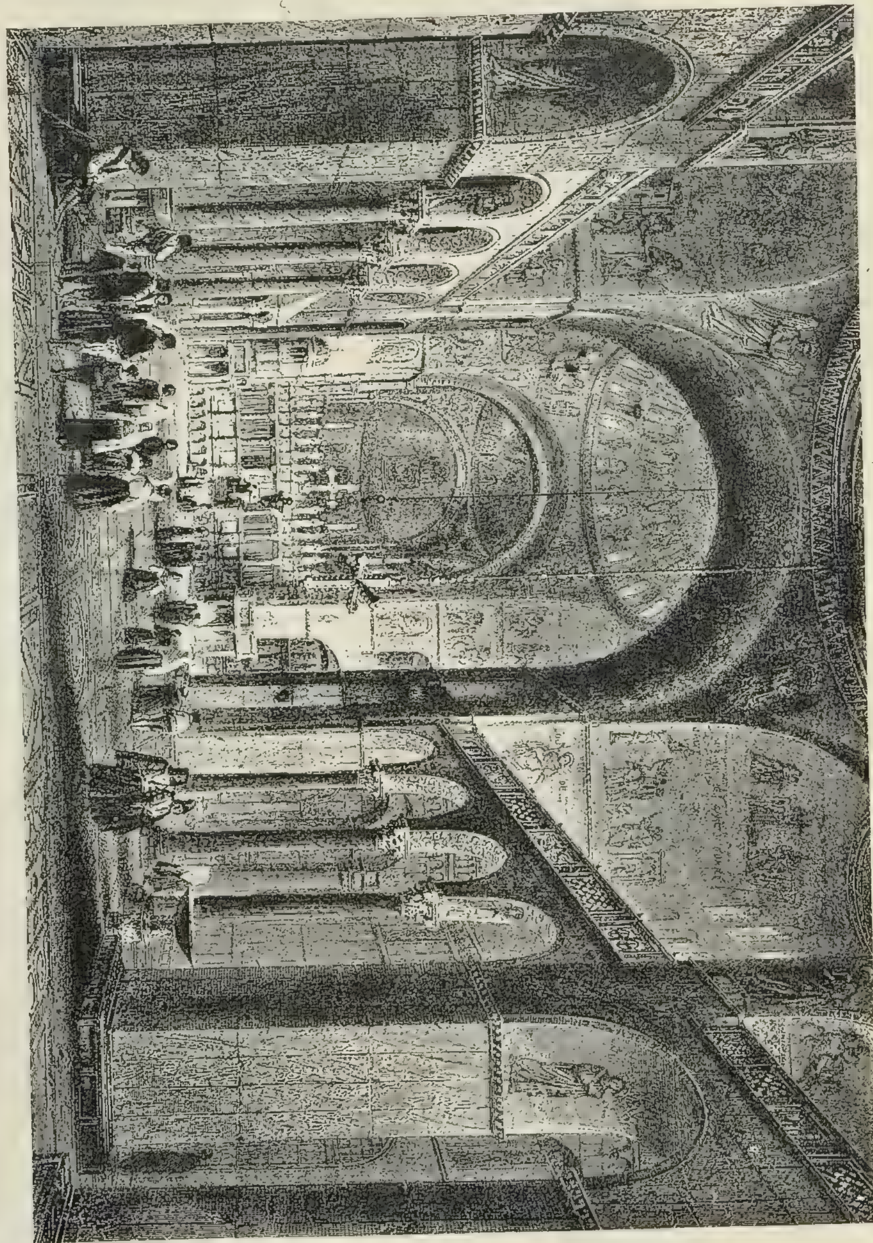


Рис. 544. Византійское зодчество. Внутренній видъ собора св. Марка въ Венеціи.

образныхъ позъ и движеній, и немногаго не хватаетъ, чтобы видѣть въ нихъ отраженіе внутреннихъ чувствъ и настроеній.

Рис. 543. Гробница Филиппа Смѣлаго въ Дижонѣ. Въ серединѣ XIV столѣтія въ пластикѣ замѣчается вліяніе нидерландскаго искусства, выразившееся въ замѣнѣ тощихъ фигуръ болѣе крупными, какъ по размѣру, такъ и по тѣлосложенію. По

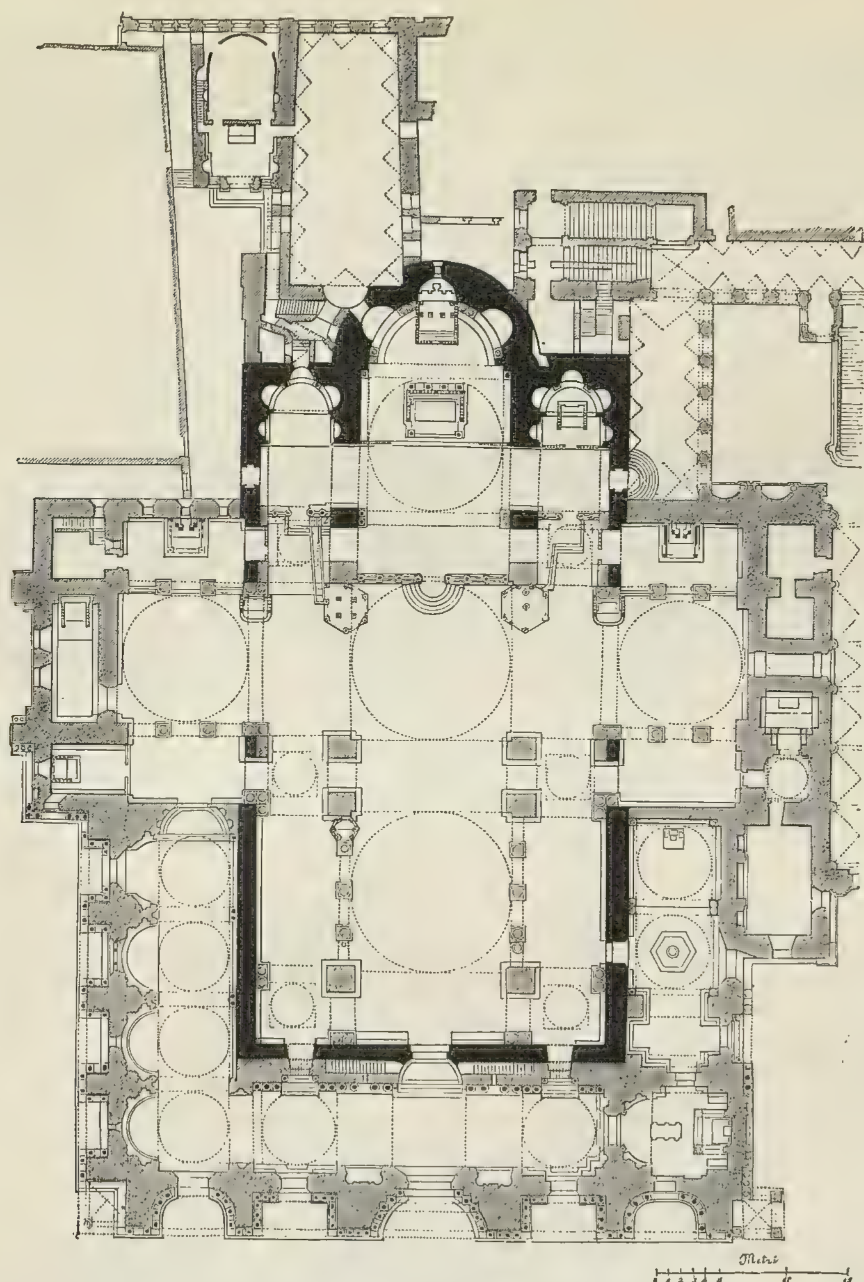


Рис. 545. Соборъ св. Марка въ Венеціи.
Болѣе темный чертежъ обозначаетъ первоначальное расположеніе.

волѣ бургундскихъ герцоговъ, въ Дижонъ призывались французскіе и нидерландскіе художники, и имъ давалась работа. Однимъ изъ лучшихъ между ними считается Клаусъ Слутеръ (Sluter), которому принадлежитъ памятникъ герцогу Филиппу Смѣлому.

Рис. 544, 545 и 546. Соборъ св. Марка въ Венеціи (темныя части чертежа обозначаютъ первоначальный планъ). Римскія провинціи, находившіяся въ сношеніяхъ съ

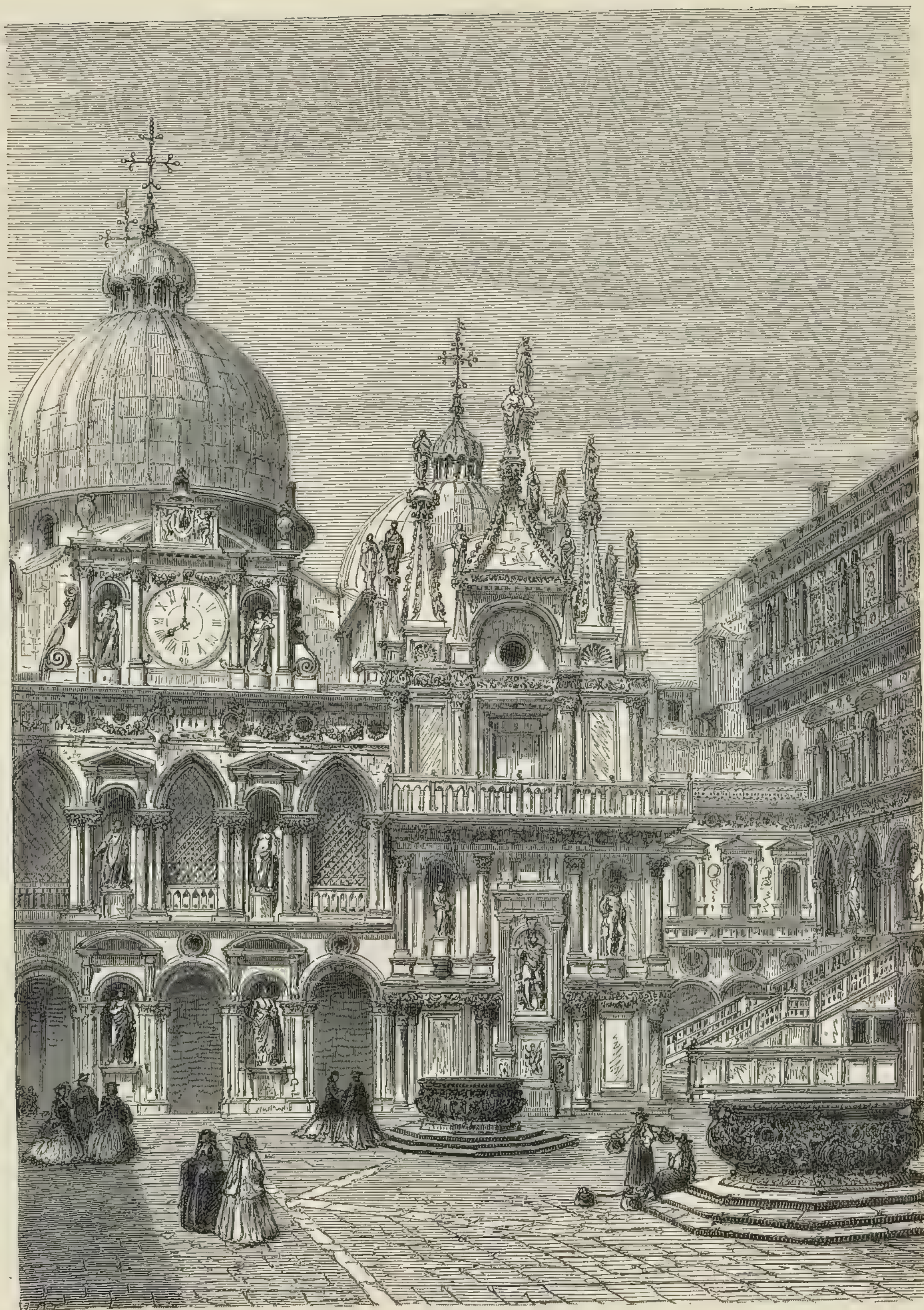


Рис. 546. Дворъ дворца Дожей и соборъ св. Марка въ Венеціи.

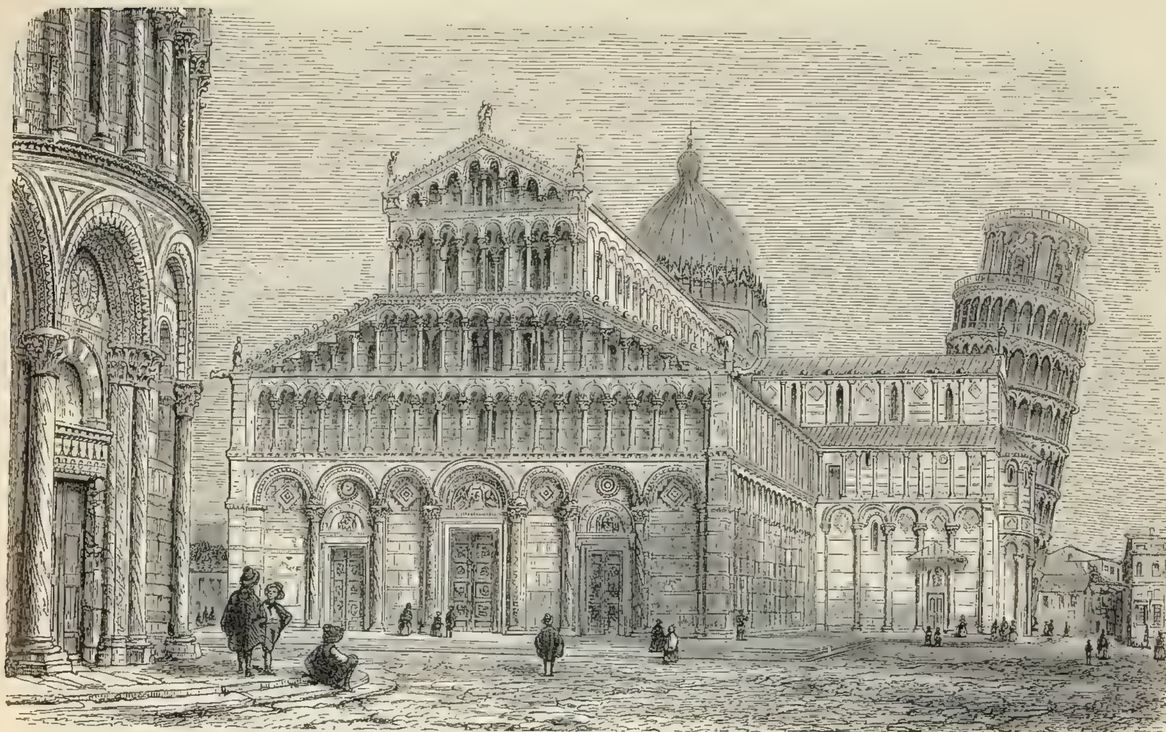


Рис. 547. Соборъ въ Пизѣ и наклонная башня.

иностранными государствами, не сохранили чисто-національный стиль. Особенно ясно выразилось вліяніе Византіи, и лучшимъ примѣромъ служитъ соборъ св. Марка въ Венеціи. Зданіе, первоначально воздвигнутое въ XI вѣкѣ изъ кирпича, въ XIII вѣкѣ

Рис. 548. Капитель изъ собора въ Монреале.

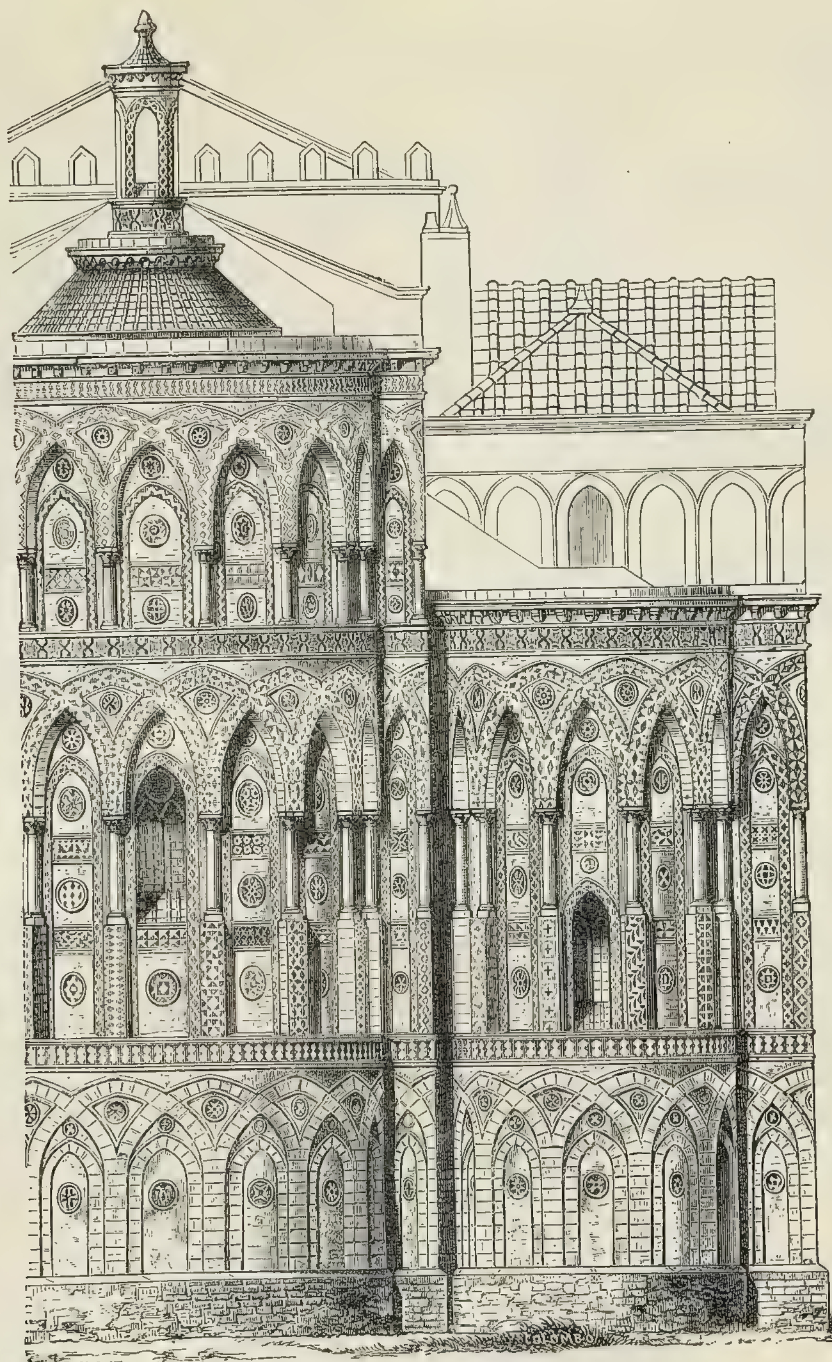


Рис. 549. Соборъ въ Монреале.

одѣвается мраморомъ и украшается трофеями левантскихъ походовъ. Верхнія части фасада совпадаютъ съ XIV вѣкомъ. Основная форма собора — греческій крестъ, округленный боковыми кораблями и портиками. Пять куполовъ, также расположен-

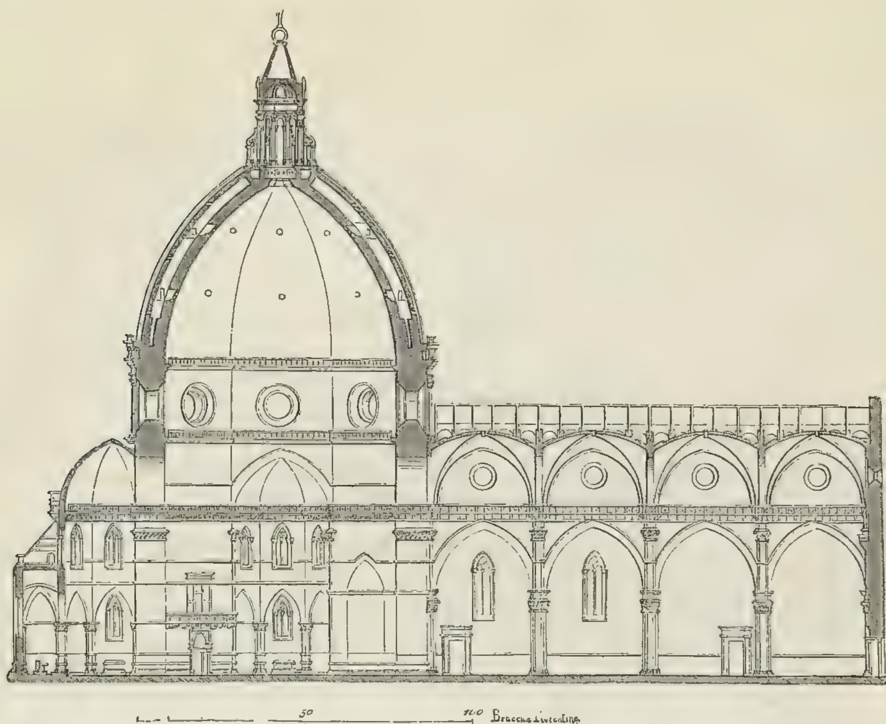


Рис. 550. Флорентинскій соборъ. Продольный разрѣзъ.

ныхъ въ видѣ креста, поддерживаются могучими пилястрами и круглыми арками. Между пилястровъ находятся колонны, которыя служатъ подпорами для галлерей боковыхъ кораблей. Внутренняя отдѣлка храма мраморомъ и мозаикой также сдѣлана

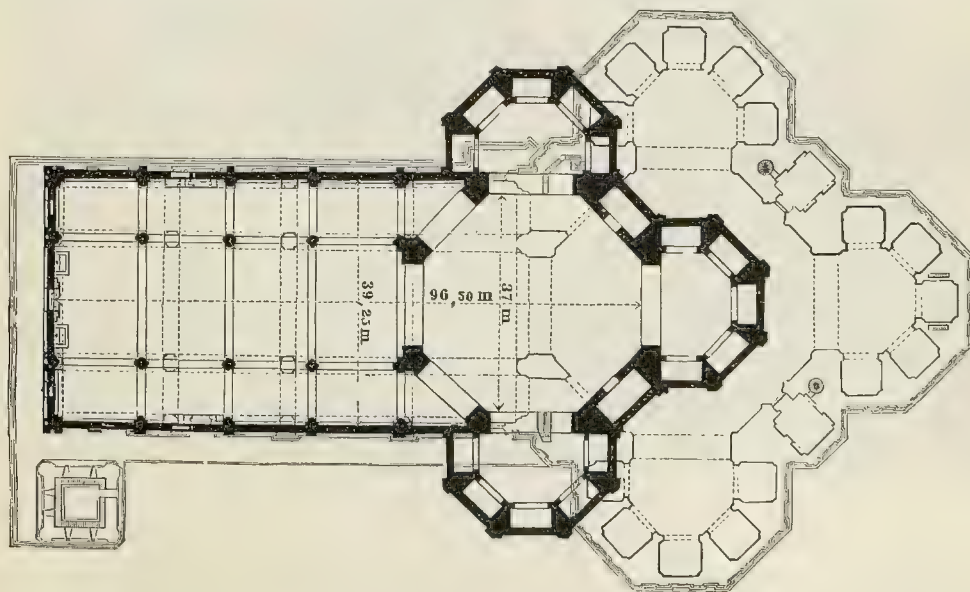


Рис. 551. Планъ Флорентинскаго собора.
Темныя части указываютъ первоначальную конструкцію.

въ византійскомъ вкусѣ. Въ общемъ, внутренность собора св. Марка производитъ чарующее впечатлѣніе: съ нимъ вровень могутъ стать только соборъ въ Монреале

Рис. 552. Миланскій соборъ.

да св. Софія. Характеръ чисто-греческій чувствуется во всѣхъ деталяхъ. Нынѣшніе купола—позднѣйшая прибавка,—вначалѣ они были плоскіе, полуциркульные, — и тогда соборъ еще болѣе казался близокъ къ типу нашихъ православныхъ церквей.

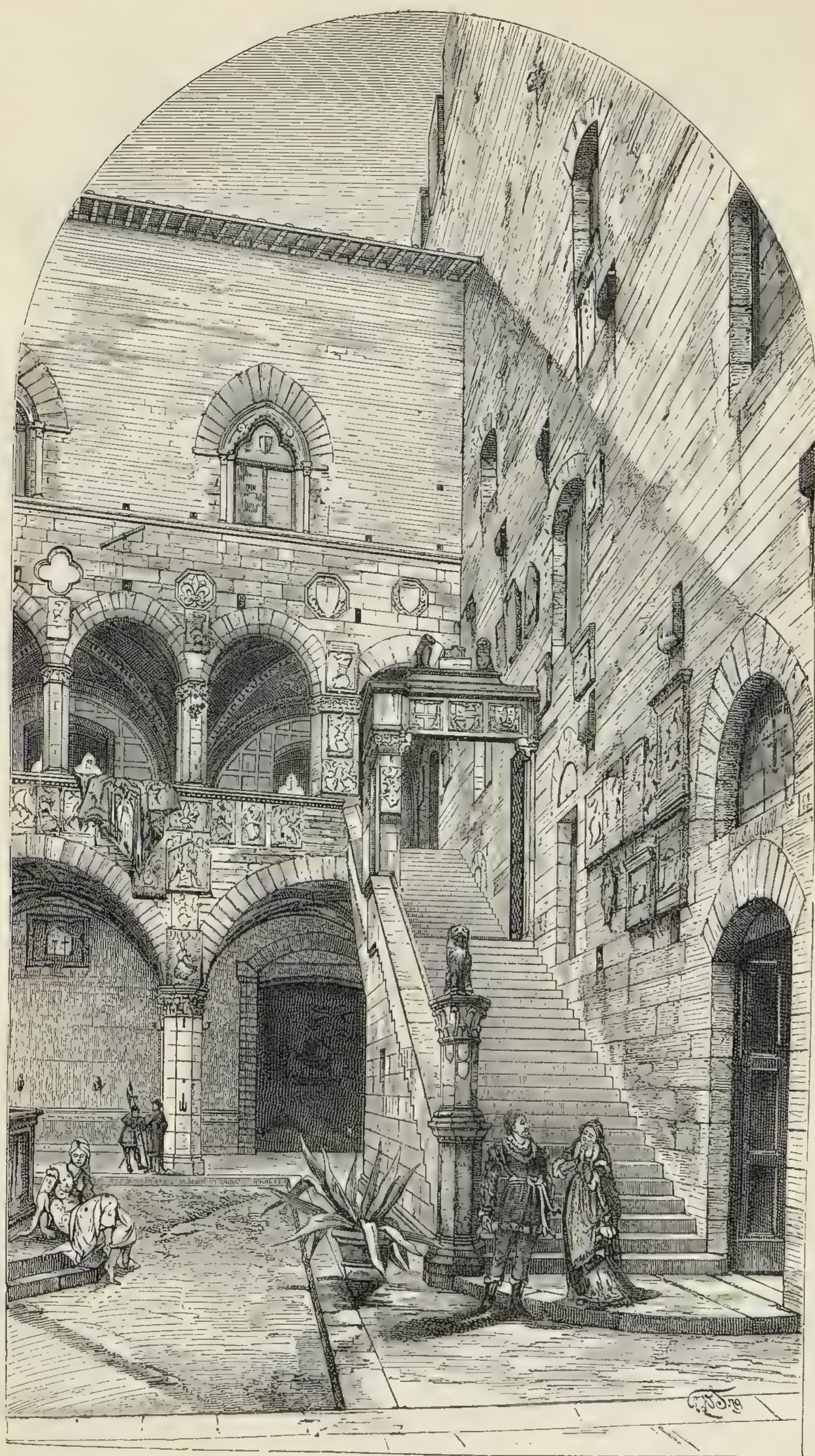


Рис. 553 Флоренція. Дворъ Барджелло.

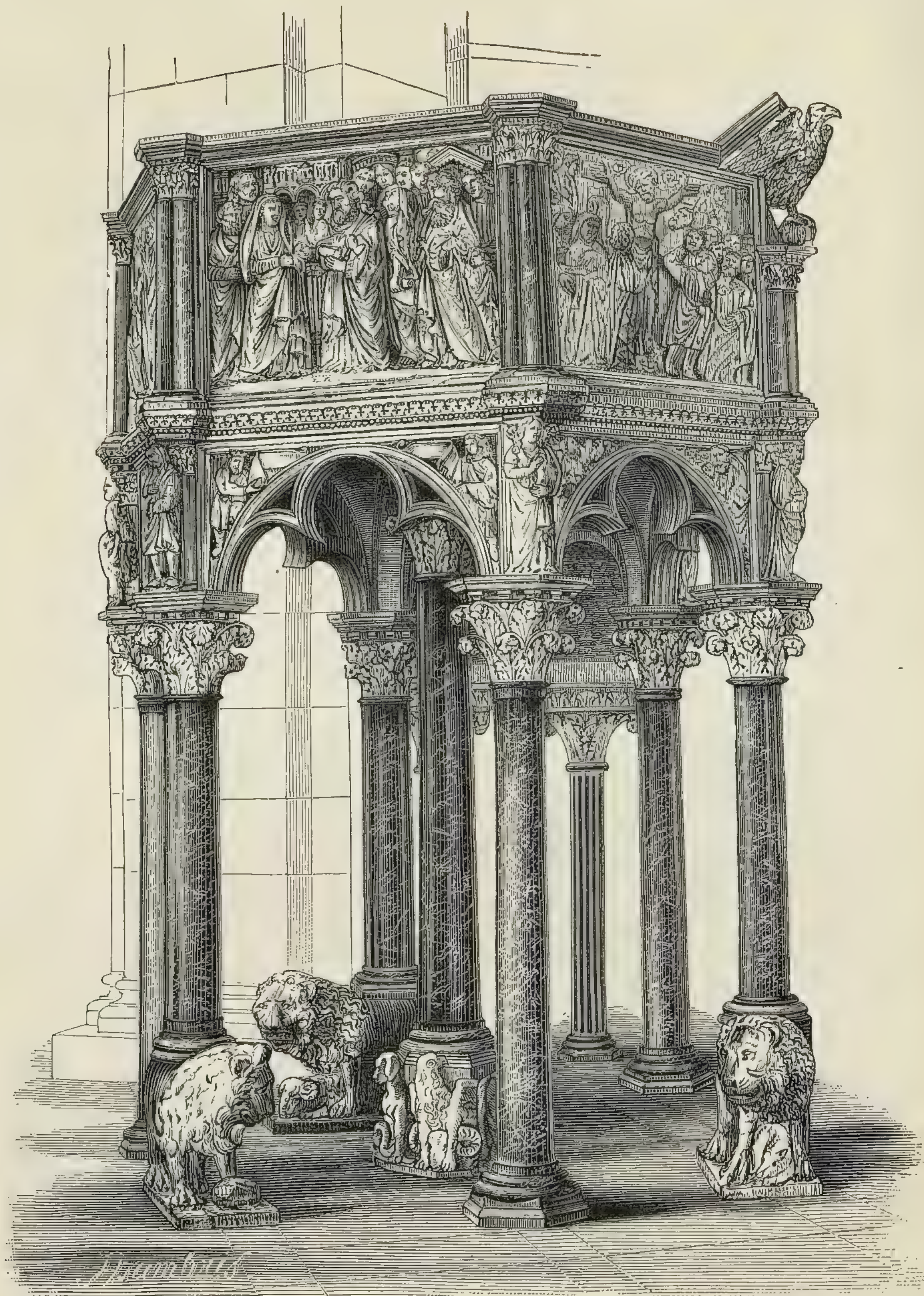


Рис. 554. Николо Пизано. Каѳедра баптистерія въ Пизѣ.

Рис. 555. Порталъ церкви Санта-Марія-Новелла во Флоренціи.

Великолѣпныя мозаики, украшающія стѣны нартекса и храма, напоминаютъ намъ, русскимъ, храмы Владимира и Москвы. Несмотря на смѣсь Византіи съ готикой и романскимъ стилемъ, общая гармонія не оставляетъ желать ничего лучшаго. Спеціалисты по справедливости отводятъ собору св. Марка одно изъ первенствующихъ мѣстъ въ зодчествѣ Европы: онъ можетъ смѣло стать на ряду съ такими памятниками искусства, какъ Кёльнскій соборъ, Альгамбра и пр., но, конечно, въ своемъ родѣ.

Рис. 468. Капелла Палатина въ Палермо. Часть продольнаго разрѣза. Капелла Палатина (1129—1140) въ Палермскомъ замкѣ представляетъ базилику о трехъ

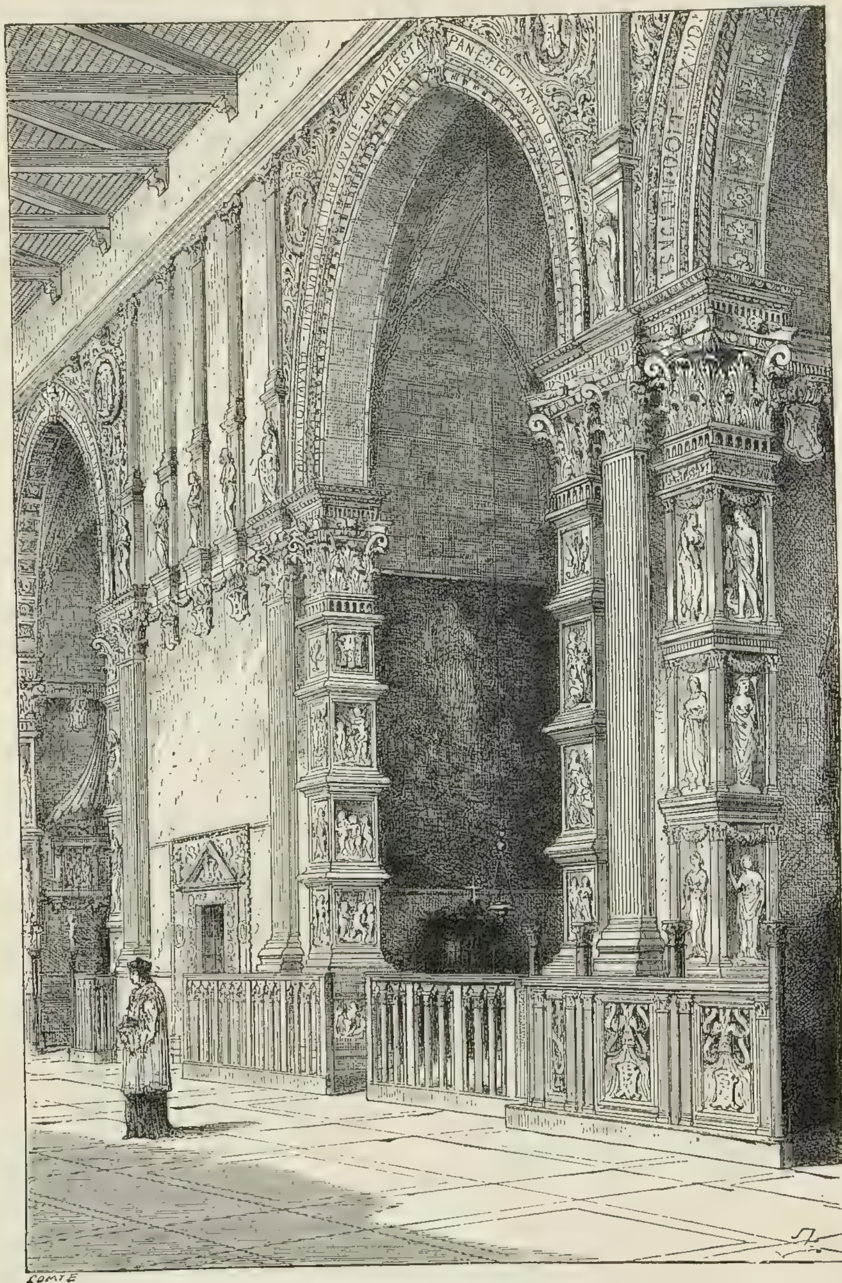


Рис. 556. Внутренній видъ церкви Санъ-Франческо въ Римини.

корабляхъ. Колонны, отчасти желобчатыя, съ коринѳскими капителями, соединенныя готической аркой, поддерживаютъ верхнія стѣны средняго корабля, потолокъ котораго выложенъ знаменитою арабской деревянной мозаикой. Куполъ поднимается надъ клиросомъ, замыкающимся тремя абсидами. Нижнія части стѣнъ выложены мраморомъ,

верхнія украшены мозаикой, работы византійскихъ мастеровъ; зданіе, имѣющее въ общемъ блестящій пестрый видъ, освѣщается посредствомъ небольшихъ оконъ. Извнѣ видъ капеллы, какъ части зѝмка, не представляетъ ничего особеннаго.

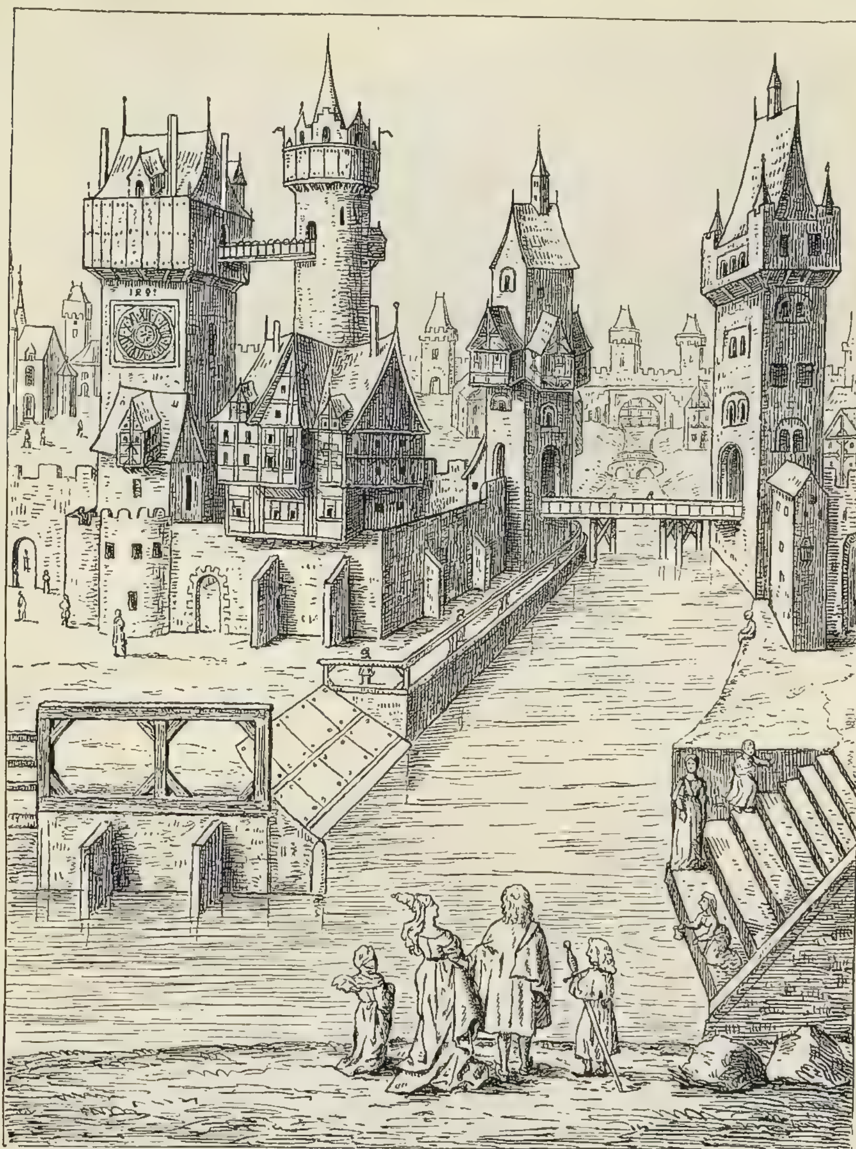


Рис. 557. Набережная въ нѣмецкомъ городѣ XV вѣка. Съ рисунка въ библіотекѣ Эрлеягена.

Рис. 547. Соборъ въ Пизѣ. Строителями собора были Райнальдусъ и Бускетусъ; постройка его продолжалась съ 1063 года до XII столѣтія. Онъ имѣетъ форму креста, при чемъ его продольное зданіе состоитъ изъ пяти, а поперечное изъ трехъ кораблей, надъ мѣстомъ ихъ скрещенія поднимается куполъ. Снаружи соборъ украшенъ бѣлымъ и чернымъ мраморомъ, аркадами и галлереей колоннъ; послѣдняя окружаетъ и башню,

возведенную въ 1174 году около собора. Вслѣдствіе того, что сѣверная часть фундамента осѣла, башня наклонилась къ сѣверу.

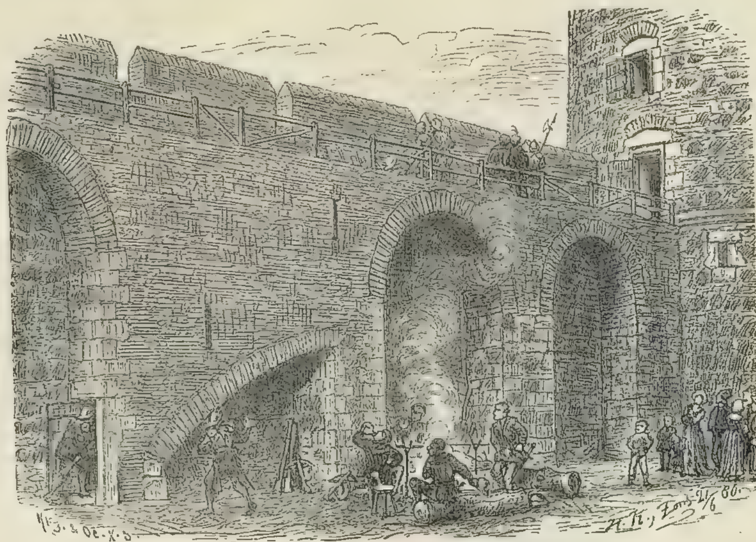


Рис. 558. Городская стѣна. Цонсъ (на Рейнѣ).

Рис. 548 и 549. Части собора въ Монреале, о которомъ уже говорилось выше. Примѣръ блестящей внѣшней архитектуры представляетъ церковь аббатства въ Монреале въ Палермо, заложенная королемъ Вильгельмомъ II въ 1170 году. Западная сторона, съ портикомъ съ двумя тяжелыми башнями, отличается простотой. Зато со стороны

Рис. 559. Ганзейская гавань.

клироса церковь замѣчательна богатствомъ отдѣлки. Внизу пилястры, наверху колонны соединяются перекрещивающимися арками, украшенными, какъ и пространство между

ними, узорами на подобіе мозаики. Рис. 548 представляетъ оригинальную капитель въ Монреале.

Рис. 550 и 551. Соборъ во Флоренціи: продольный разрѣзъ собора и планъ собора (первоначальный планъ обозначенъ черными линіями). Флорентинскій соборъ въ честь св. Маріи дель-Фіоре былъ начатъ въ 1296 году на мѣстѣ маленькой церкви S. Reparata. Первымъ строителемъ былъ Арнольфо ди-Камбіо, изъ построекъ котораго осталось очень мало. Знаменитый Джіотто въ 1334 г. прибавилъ между контрфорсами промежуточные пилястры. Еще болѣе видоизмѣнился планъ собора въ 1357 году, когда была учреждена комиссія по перестройкѣ собора, расширившая своды, увеличившая длину и ширину церкви и устроившая восьмисторонній клиросъ. Далеко отстоящіе другъ отъ друга пилястры поддерживаютъ четыре свода надъ тремя продольными кораблями. Вышина средняго корабля 133 фута, ширина 53; верхняя часть стѣнъ прорѣзывается деревянной галлереей и круглыми

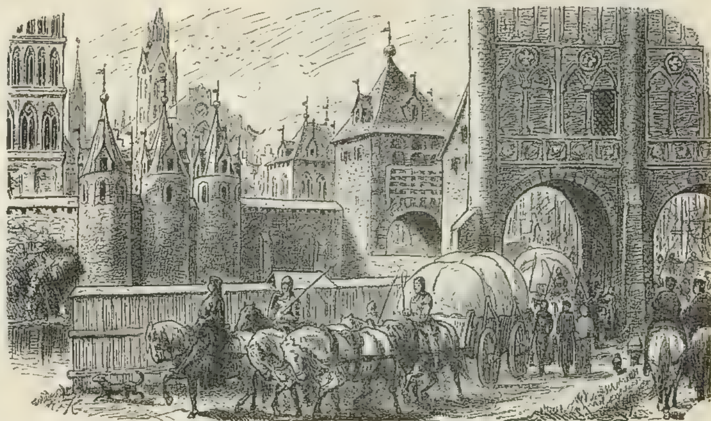


Рис. 560. Городскія ворота. Любекъ.

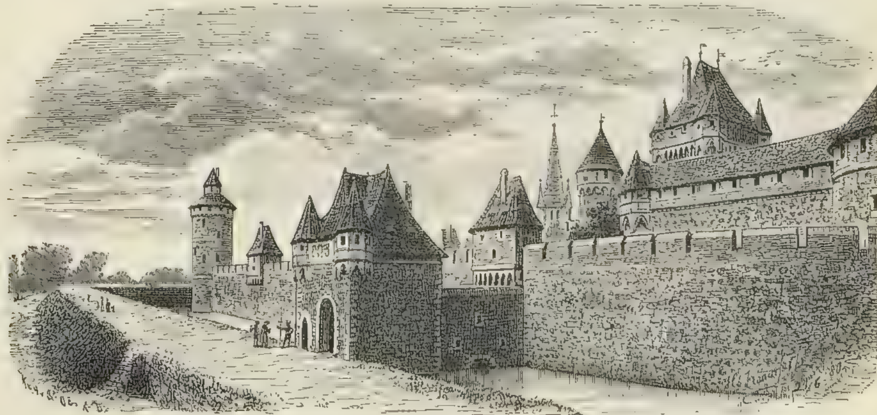


Рис. 561. Городская стѣна. Цопсъ.

окнами. Пространство подъ куполомъ окружено тремя восьмиугольными абсидами. Куполъ выстроенъ позднѣе—въ XV вѣкѣ. Наружныя стѣны выложены плитами чернаго и бѣлаго мрамора. Только порталъ (вновь выстроенный въ 1887 году) и окна имѣютъ тщательно распредѣленныя части и орнаментъ, напоминающій готическій. Колокольня

Рис. 562. Водостокъ готическаго зданія.

собора, начатая Джіотто, стоитъ на четыреугольномъ основаніи. Внѣшнее распредѣленіе ея пяти этажей, повидимому, одинаково съ соборомъ. Первоначально колокольня должна была заканчиваться шпицемъ.

Рис. 552. Миланскій соборъ. Основателемъ Миланскаго собора былъ Джіованни Галеаццо Висконти (1386 г.). Планъ его приписывали поочередно Марко ди-Кампіоне, Андреа делли-Органи, Симоне да-Орсениго. Кромѣ того, въ его постройкѣ участвовали дѣломъ и совѣтомъ художники разныхъ школъ и странъ (Ульрихъ Энзингенъ, Генрихъ фонъ-Гмюнде и др). Расположеніе Миланскаго собора напоминаетъ сѣверные соборы. Продольное зданіе состоитъ изъ пяти наосовъ; къ нему примыкаетъ поперечное зданіе изъ трехъ кораблей и хоры съ абсидомъ. Средній корабль лишь немного возвышается надъ двумя внутренними боковыми. Соборъ отдѣланъ мраморомъ, что, въ соединеніи съ цѣлымъ лѣсомъ фіаловъ и пилястровъ снаружи, производитъ огромное, но едва ли строгохудожественное впечатлѣніе на неподготовленнаго зрителя. Вмѣстимость собора—на 40 тысячъ человѣкъ.

Рис. 553. Дворъ Барджелло во Флоренціи. Дома въ Тосканѣ, выстроенные изъ тяжелаго плитняка, часто съ башнями, имѣютъ видъ крѣпостей. Въ отдѣльныхъ случаяхъ, напримѣръ, въ палаццо Подесты, нынѣшнемъ Національномъ музеѣ, живописное расположеніе частей зданія замѣняетъ правильность плана, и внутренній дворъ усиливаетъ художественное впечатлѣніе.

Еще задолго до XV вѣка замѣчается въ Италіи стремленіе воскресить античную старину. На одномъ изъ раннихъ памятниковъ Ренессанса—на каѳедрѣ баптистерія въ Пизѣ—мы ясно чувствуемъ наслѣдье Рима. Никколо Пизано (1206—1280), о жизни котораго не имѣется опредѣленныхъ свѣдѣній, создавалъ свои произведенія подъ непосредственнымъ вліяніемъ античнаго искусства. Каѳедра, изображенная на

рис. 554, — первое и наиболѣе знаменитое произведеніе Пизано. Ея балюстраду украшають пять барельефовъ: Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ, Срѣтеніе, Распятіе и Страшный судъ. Сходство съ античными произведеніями, мало замѣтное въ двухъ послѣднихъ барельефахъ, ясно проступаетъ въ отдѣльныхъ фигурахъ, позахъ, рисункахъ головокъ на трехъ первыхъ. Жрецъ Бахуса превратился въ первосвященника при изображеніи Срѣтенія; голова Мадонны, ея головной уборъ и даже лошадиныя головы имѣютъ античныя очертанія.

Рис. 555. Фасадъ церкви Санта-Марія Новелла во Флоренціи—Леона-Баттиста Альберти или Джіованни Беттини. Облицовка мраморомъ относится къ болѣе отдаленному времени; вновь замѣнена половина фронтона волютами, которыя соединяютъ высокій средній фронтонъ съ нижнимъ этажомъ, болѣе широкимъ. Но Леону-Баттиста Альберти принадлежитъ, по крайней мѣрѣ, рисунокъ средняго портала церкви Санта-Марія Новелла. Онъ выстроенъ въ стилѣ ранней эпохи Возрожденія, съ его желобчатыми пилястрами, коринѳскими колоннами и аркой.

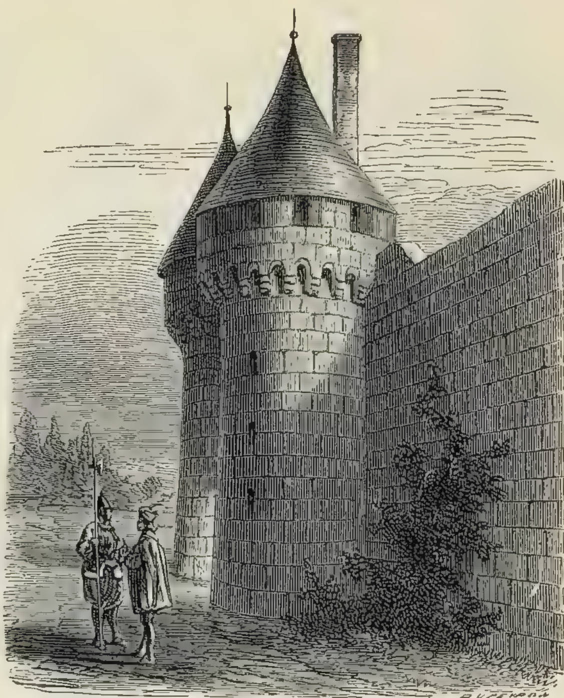


Рис. 563. Башня замка Ножанъ-де-Ретру. Типъ крѣпостной архитектуры среднихъ вѣковъ.

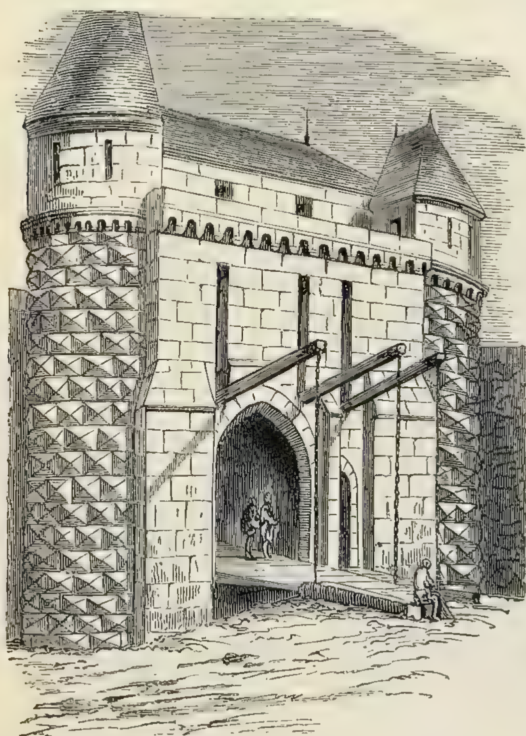


Рис. 564. Ворота св. Іоанна въ Провансѣ. Типъ крѣпостной архитектуры среднихъ вѣковъ.

Рис. 556. Внутренность церкви С.-Франческо въ Римини. Альберти, сдѣлавшійся архитекторомъ уже въ послѣдніе годы жизни, началъ проводить новыя идеи въ зодчествѣ, хотя пользовался для нихъ воспроизведенія талантами другихъ. Можетъ-быть, ему принадлежитъ новая внутренняя отдѣлка неоконченной церкви С.-Франческо въ Римини.

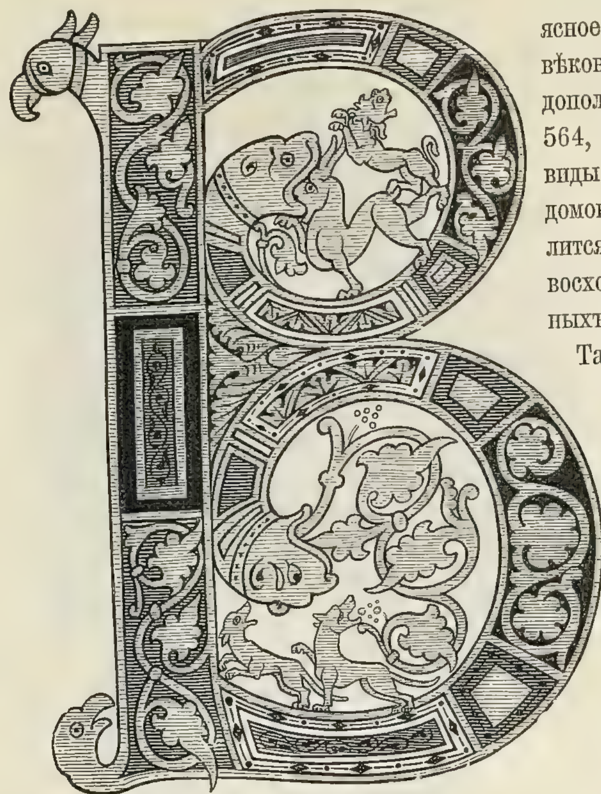


Рис. 565. Инициалъ изъ библіи Карла Лысаго.

Серія этихъ рисунковъ даетъ намъ ясное и полное впечатлѣніе средневѣковой архитектуры. Впечатлѣніе это дополняется рисунками съ 557 по 564, изображающими городскія стѣны, виды городовъ, кораблей и частныхъ домовъ. Впечатлѣніе это еще болѣе усилится при разсмотрѣніи копій съ превосходныхъ миніатюръ, заимствованныхъ изъ средневѣковыхъ рукописей. Таблица IX изображаетъ столовую феодальнаго замка, со всѣмъ торжественнымъ ритуаломъ обѣда— подъ звуки домашняго оркестра. Удивительны женскіе наряды владѣтельницъ замка. На таблицѣ X изображенъ историкъ Фруассаръ, въ его рабочемъ кабинетѣ, пишущій свою хронику, обнимающую эпоху правленія Карла VI. Къ рукописи Фруассара относится также интереснѣйшее изображеніе коронаціи короля (см. таблицу XI). На рисункѣ изображены два отдѣльные момента церемоніи: король, который подъ балдахиномъ шествуетъ ко храму, и король, котораго вѣнчаетъ архіепископъ. Опять - таки

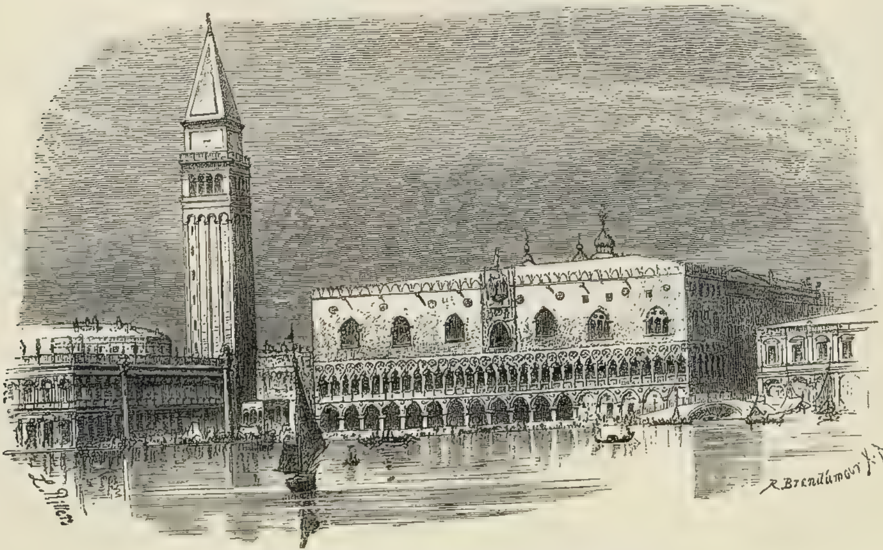


Рис. 566. Башня св. Марка и дворецъ Дожей.

Рис. 567. Венеція. Пьяцетта.

Рис. 568. Венеція. Кампанилья и площадь св. Марка.

эта сцена живо переноситъ насъ въ Реймсъ, къ коронаціи наслѣдника этого короля— Карла VII, въ присутствіи Жанны д'Аркъ. Наконецъ четвертая таблица (XII) представляетъ обрученіе короля Англіи съ Изабеллой. Тутъ миніатюра даетъ намъ ясное представленіе о воинскомъ станѣ той эпохи. Какъ всегда въ старинныхъ миніатюрахъ, здѣсь выработана каждая деталь съ изумительной тщательностью; вотъ почему эти миніатюры служатъ безконечнымъ источникомъ для изученія искусствъ.

Рис. 569. Венеція. Входъ въ соборъ св. Марка съ площади.

Въ XV вѣкѣ снова чувствуется поворотъ къ старому античному искусству; особенно это сказывается въ Италіи, гдѣ связь съ великимъ Римомъ поддерживалась благодаря его несокрушимымъ постройкамъ. Готика здѣсь теряетъ свой остроконечный стиль и сливается съ мотивами чисто-римскими и византійскими. Церкви опять начинаютъ напоминать базилики, крыши становятся плоскими, римская арка опирается на полузабытую колонну съ коринѳской капителью. Это возвращеніе къ античному стилю извѣстно подъ именемъ эпохи Renaissance или эпохи Возрожденія.

Однимъ изъ самыхъ типичныхъ городовъ Италіи, сохранившихъ свой древній характеръ, является Венеція — „царица морей“. Выше было указано на соборъ св. Марка, имѣющій еще характеръ византійскій. Остальныя зданія Венеціи носятъ уже своеобразный налетъ, присущій только ей одной.

Рис. 567. Пьяцетта—небольшая площадь, примыкающая къ площади св. Марка и другимъ концомъ выходящая на Большой каналъ. Слѣва — дворецъ Дожей, справа — библіотека. На набережной стоятъ двѣ колонны: на одной — крылатый Левъ св. Марка, на другой — святой Ѳеодоръ, первоначальный покровитель города, на крокодилѣ.

ДОМАШНІЙ БЫТЪ ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА. Столовая владѣтельницы богатаго замка.
(Съ миніатюры XV вѣка изъ рукописи: «Roman de Renaud de Montauban», составляющей собственность библіотеки Арсенала въ Парижѣ).

Дозволено Цензурою. СПБ.

Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ.

Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

Рис. 568. Площадь св. Марка, съ знаменитой колокольней — Кампанильей, рухнувшей въ 1902 году, — одна изъ очаровательнѣйшихъ площадей міра. Надъ порталомъ собора помѣщаются четыре античныхъ коня съ тріумфальной арки Нерона (рис. 569). Площадь вымощена плитами, и на ней вѣчно кишитъ толпа, кормящая голубей апостола-покровителя. Кампанилья была заложена въ 888 году, много разъ подвергалась ударамъ молній, но благополучно простояла до начала нашего столѣтія. По непростительной небрежности археологовъ, занимавшихся ея починкой, она рухнула, медленно осыпавшись своими кирпичами и никого не задавивъ. Высота ея была 98 метровъ. Причину паденія кромѣ того находятъ въ отсутствіи прочнаго фундамента: онъ шелъ на глубину всего 5 футовъ. Теперь воздвигаютъ точную копію съ погибшей колокольни.

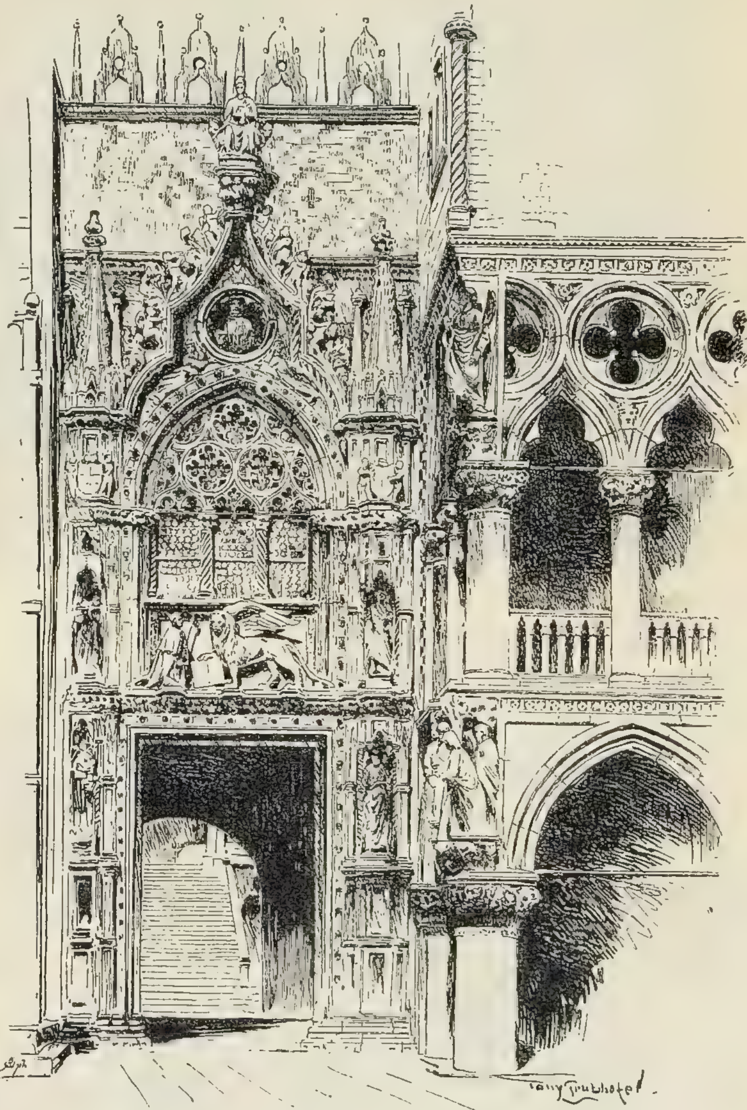


Рис. 570. Венеція. Входъ во дворецъ Дожей.

Дворецъ Дожей выходитъ и на Пьяцетту, и на площадь св. Марка, и на каналы. Построенный въ началѣ IX вѣка, онъ много разъ горѣлъ, и настоящая постройка относится къ половинѣ XV вѣка. Зданіе въ высшей степени гармонично. Особенное очарованіе оно производитъ издали, съ гондолы (рис. 566). Великолѣпенъ входъ во дворецъ (рис. 570), гдѣ блистательно сочеталась готика съ Византіей. Во дворцѣ 11 огромныхъ залъ, расписанныхъ Веронезе, Тиціаномъ и Тинторетто,—особенно замѣчательна Зала Совѣта, осматривая которую путешествен-

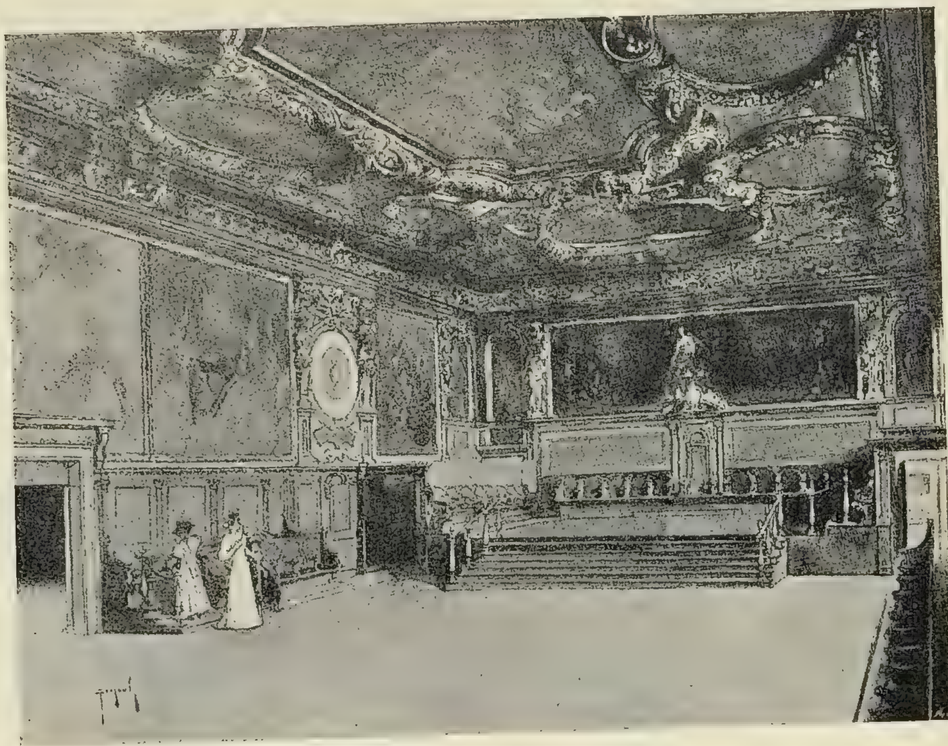


Рис. 571. Венеція. Зала Совѣта во дворцѣ Дожей.

ники невольно вспоминаютъ ночное засѣданіе въ шекспировскомъ „Отелло“ (рис. 571). Дворецъ связанъ съ упраздненной тюрьмой, такъ-называемымъ „Мостомъ вздоховъ“, хотя вѣрнѣе было бы назвать его „Мостомъ стенаній“ (постройка 1597 г.), такъ какъ

Рис. 572. Венеція. Большой каналъ. Вдали направо церковь Maria della Salute.

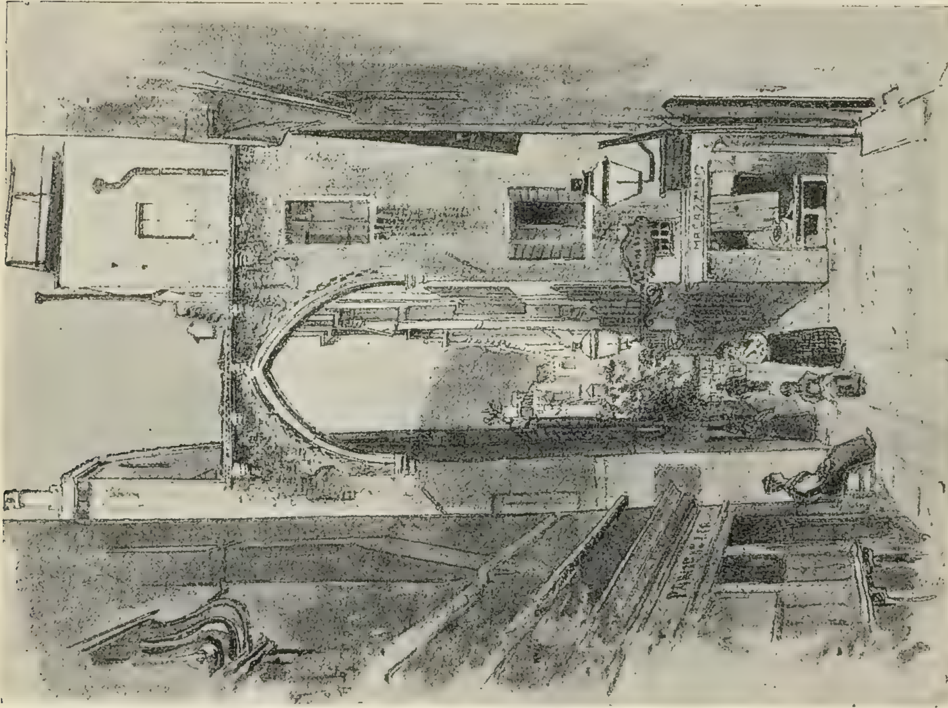


Рис. 574. Венеція. Типъ улицы.

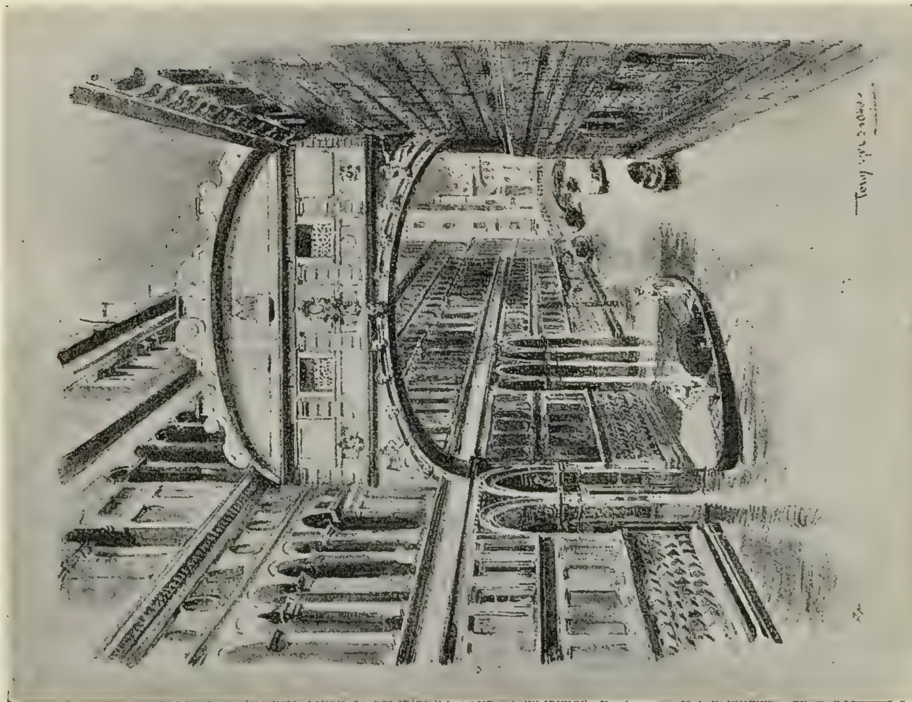


Рис. 573. Венеція. Мостъ вздоховъ.

Рис. 575. Венеція. Набережная Большого канала.

съ него кидали въ воду преступниковъ. Постройка дворца Дожей явилась образцомъ прочихъ венеціанскихъ палаццо, и, какъ видно по рисункамъ 572 и 575, набережная Большого канала изобилуетъ подобными зданіями. Нѣкоторые дворцы, съ ихъ кружевными орнаментами и легкими колоннами, кажутся скорѣе сказочнымъ сномъ, чѣмъ дѣйствительностью (Ка-Доро). Но другія постройки отличаются примитивной простотой

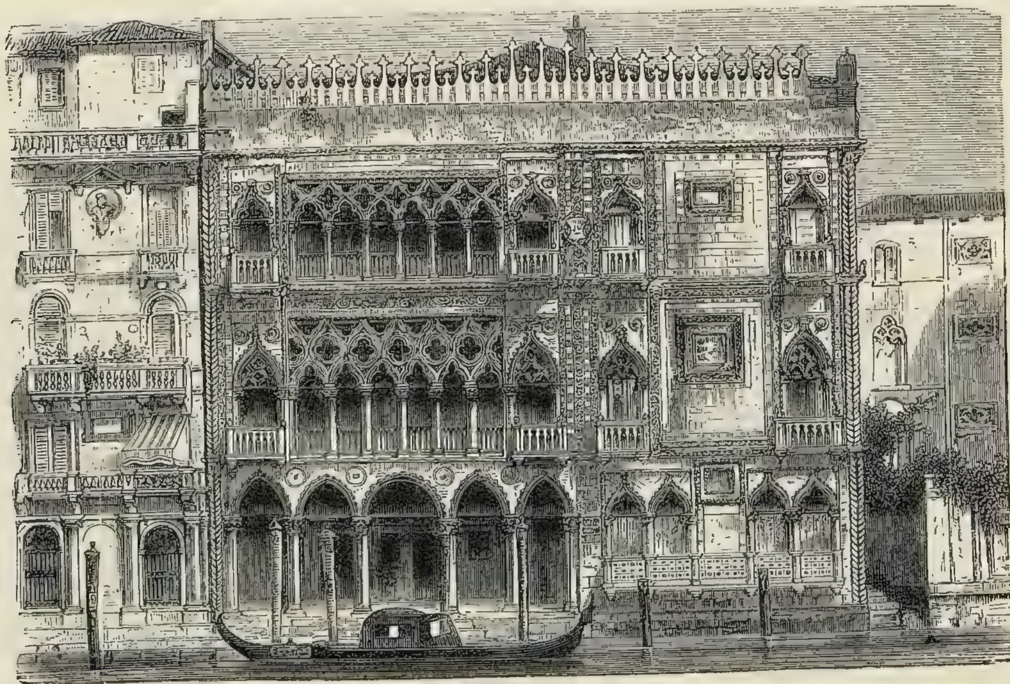


Рис. 576. Ca doro въ Венеціи.

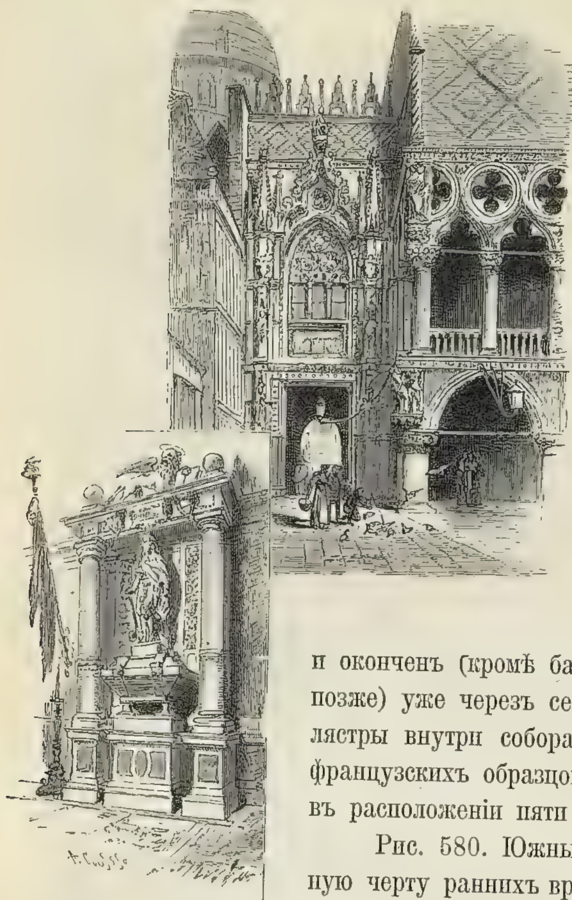


Рис. 577. Венеція. Памятникъ герцогу Урбино и дворецъ Дожей.

и кажутся простыми грязными ящиками, поставленными въ воду. Неряшливость итальянцевъ идетъ рука-объ-руку съ чувствомъ мѣры и красоты. — Венеція никогда не знала эпидемій, потому что морской приливъ ежедневно уноситъ всѣ отбросы; а эти отбросы смердятъ во всѣхъ закоулкахъ Венеціи и возмущаютъ избалованнаго культурными столицами путешественника.

Рис. 579. Поперечный наосъ собора въ Бургосѣ. Соборъ въ Бургосѣ принадлежитъ къ наиболѣе раннему готическому періоду въ Испаніи. Онъ начатъ въ 1221 году и оконченъ (кромѣ башни фасада и купола, выстроенныхъ позже) уже черезъ семнадцать лѣтъ. Тяжелые круглые пилястры внутри собора, хоры и капеллы заимствованы у французскихъ образцовъ. Другое постороннее вліяніе видно въ расположеніи пяти кораблей.

Рис. 580. Южный порталъ собора въ Комо. Характерную черту раннихъ временъ эпохи Возрожденія составляетъ употребленіе въ видѣ рамъ пилястровъ съ выступающими краями и углубленіями. Плоскія мѣста украшаются орна-

Рис. 578. Венеція. Ріальто. Мостъ и рынокъ.

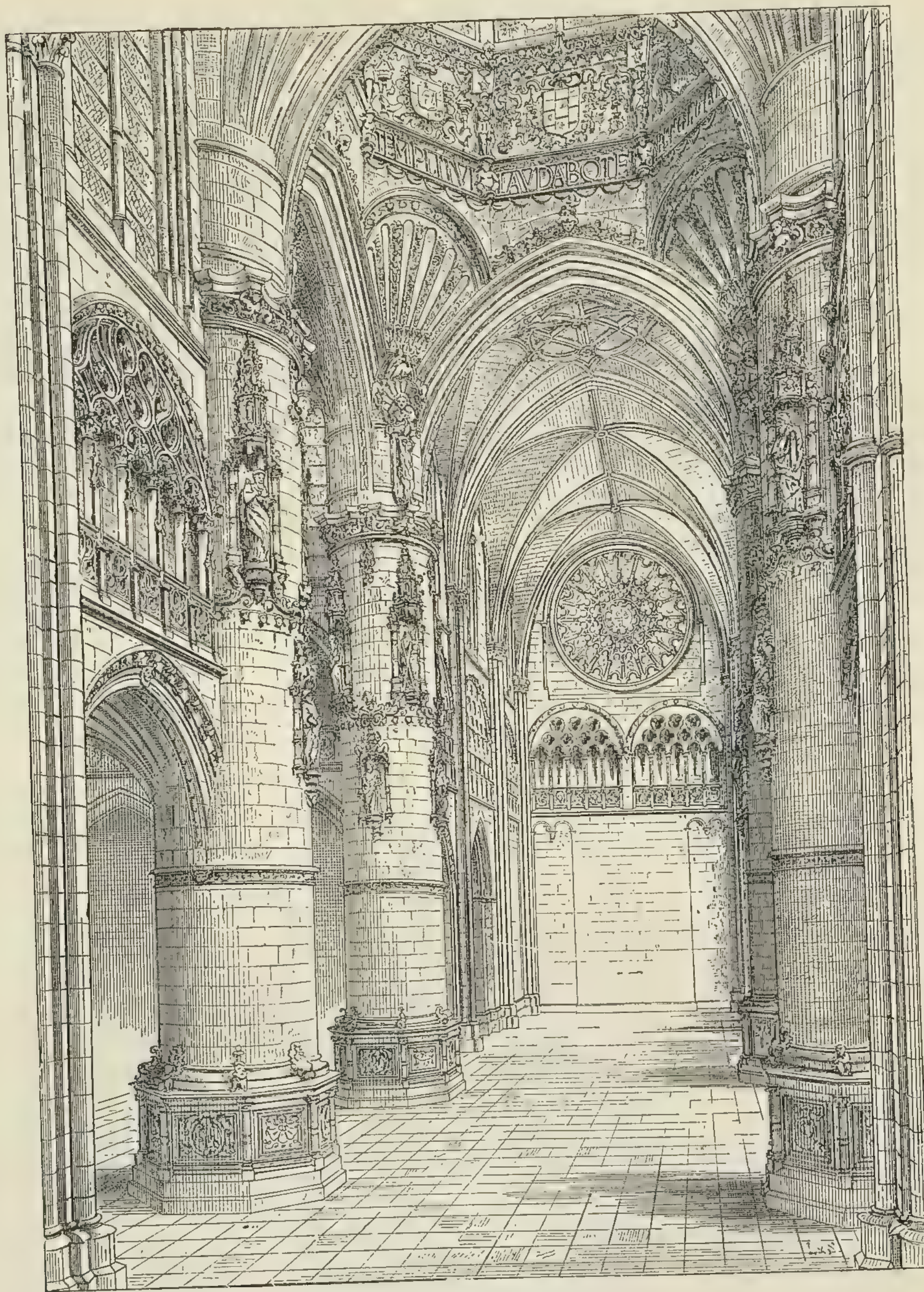


Рис. 579. Соборъ въ Бургосѣ.

ментомъ изъ переплетающихся листьевъ и завитковъ, принимающихъ причудливыя, граціозныя формы.

Рис. 581 и 582. Палаццо Строцци во Флоренціи—Бенедетто да-Майано. Развитіе дворцовой архитектуры во Флоренціи достигло высокой степени въ XV столѣ-

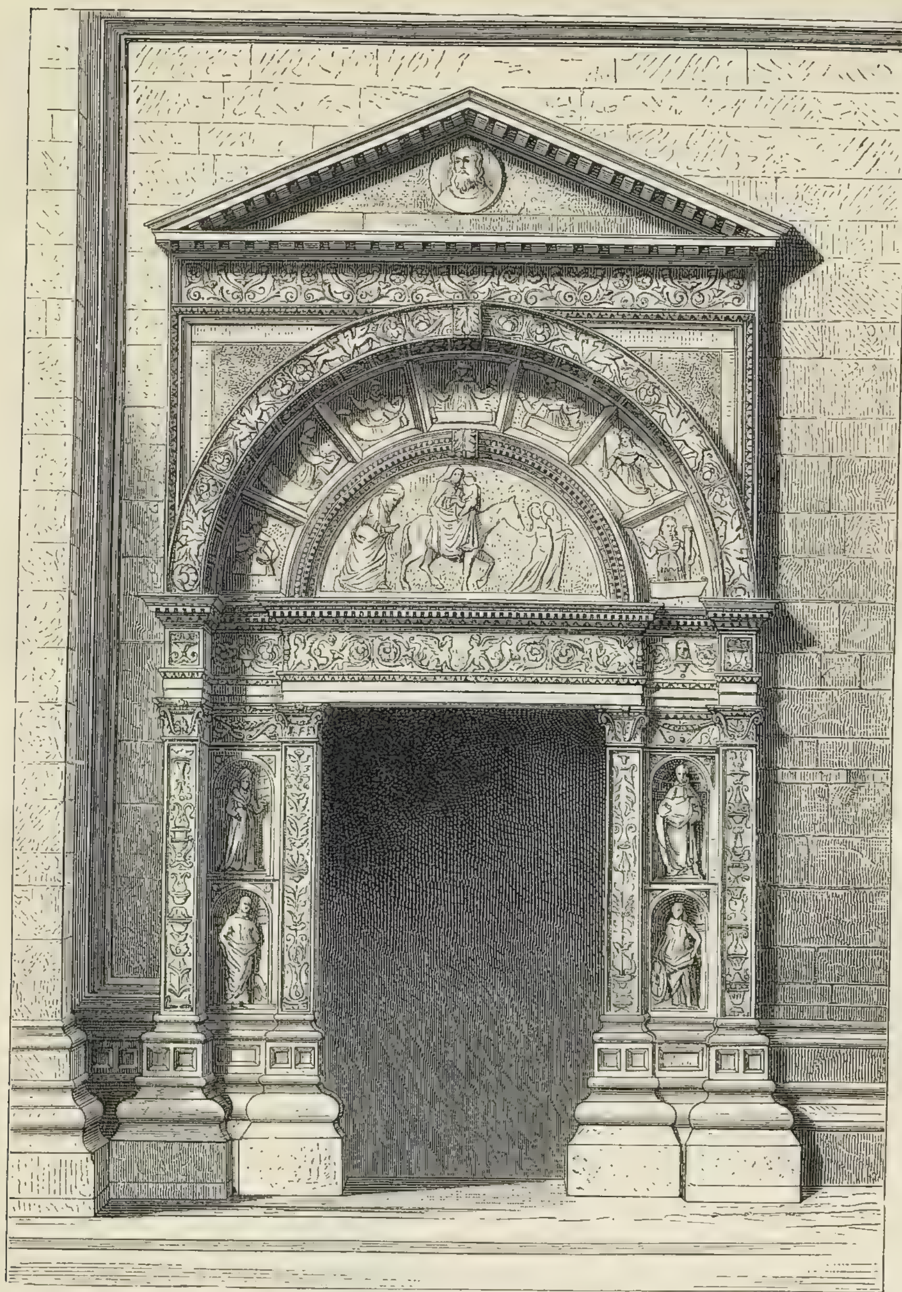


Рис. 580. Южный порталъ собора въ Комо.

тіи. При постройкѣ дворцовъ, архитекторы придерживаются стиля традиціонныхъ тосканскихъ домовъ, закрытыхъ, сколько возможно, снаружи, вообще приспособленныхъ къ оборонѣ. Зданіе раздѣляется только высотою этажей; стѣны настолько толсты, что внизу окна и двери отступаютъ вглубь, наверху, между полукруглыми окнами, большіе промежутки. Стѣна заканчивается наверху карнизомъ и выдающейся

крышей. Палаццо Строцци, начатый въ 1489 г., представляетъ блестящій примѣръ стиля «rustica» (rustica — четыреугольный, грубо обдѣланный камень въ передней стѣнѣ). Расположеніе двора палаццо болѣе независимо отъ общаго типа постройки, чѣмъ фасадъ. Въ постройкѣ колоннъ видно знаніе античныхъ ордеровъ, но все зданіе показываетъ пристрастіе къ различнымъ украшеніямъ.

Рис. 583. Картезіанскій монастырь въ Павіи представляетъ блестящее произведеніе ломбардскаго Ренессанса, хотя онъ замѣчателенъ скорѣе богатой мраморной

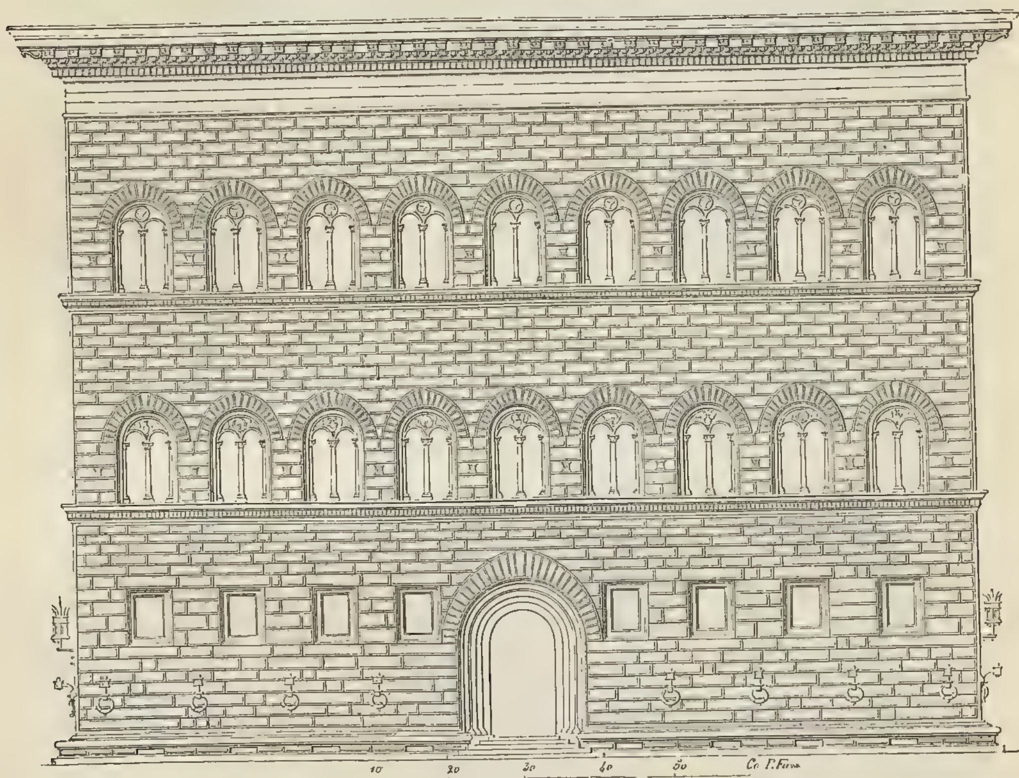
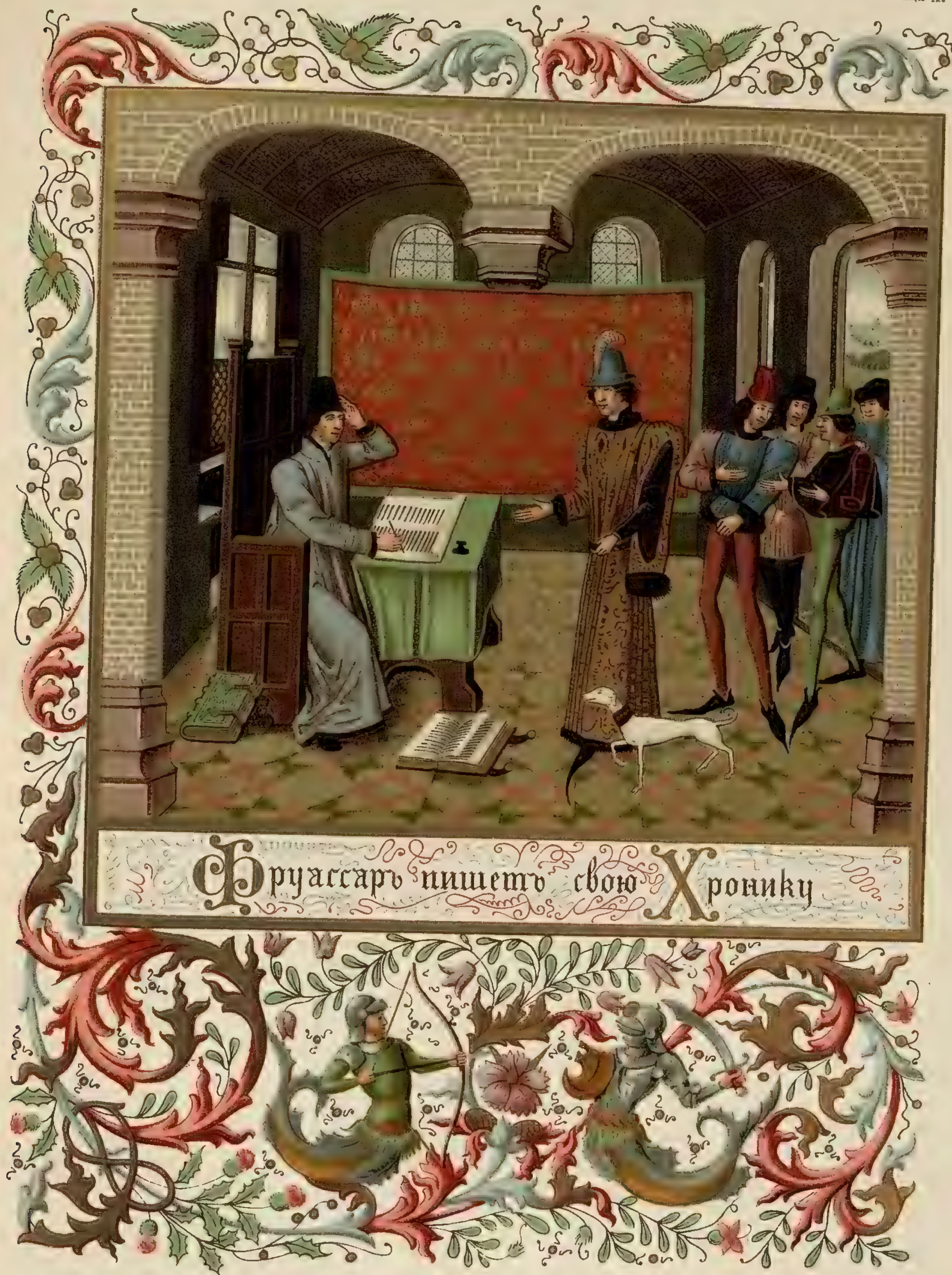


Рис. 581. Бенедетто да-Майано. Палаццо Строцци во Флоренціи.

отдѣлкой и пластическими украшеніями, чѣмъ правильностью конструкціи. Архитектура отступаетъ здѣсь на второй планъ.

Рис. 584—585. Отель Клюни (Hôtel Cluny) — выстроенъ на мѣстѣ бывшаго римскаго дворца. Когда короли Франціи перешли отсюда въ цитадель города, Клюни перешло въ вѣдѣніе монаховъ. Теперь Клюни—одинъ изъ превосходнѣйшихъ образцовъ старой французской готики. Древность ихъ восходитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Въ Клюни помѣщенъ музей, представляющій коллекцію мебели и всякаго домашняго обихода старыхъ вѣковъ. Парижане очень тщательно охраняютъ нѣсколько каменныхъ развалинъ, стоящихъ въ саду Клюни. Онѣ римскаго происхожденія и относятся къ первымъ вѣкамъ нашей эры. Предполагается, что это остатки термъ.

Рис. 586. Образчикъ постройки стараго городского дома въ Лондонѣ. Съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе отходятъ въ область преданій старыя низкія



ЧАСТНЫЯ ЖИЛИЩА ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА. Историкъ Фруассаръ пишетъ свою хронику.
Миніатюра изъ Библіотеки Арсенала въ Парижѣ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

постройки городскихъ домовъ, носящихъ отпечатокъ средневѣковья — съ высокими черепичными кровлями и окнами изъ мелкихъ стеколъ. Въ Лондонѣ тщательно охраняется одинъ памятникъ, хотя и позднѣйшей постройки, но ярко отражающій стиль стараго Лондона. Это такъ-называемая „Лавка древностей", описанная Чарльзомъ Диккенсомъ въ романѣ того же названія. Лондонцы относятся къ ней какъ къ святынѣ.

Рис. 582. Палаццо Строцци во Флоренціи. Разрѣзъ двора.

Рис. 586. Башня св. Іакова въ Парижѣ, 53 метра высоты, построенная въ началѣ XVI вѣка и представляющая характерный образецъ старо-французской готики. Суровая и мрачная, она стоитъ среди веселаго сквера, вѣчно переполненнаго дѣтьми, на одной изъ самыхъ живыхъ артерій Парижа — въ улицѣ Риволи.

Рис. 588. Браманте, Донато, называемый иногда Ладзара (1444 — 1541), является однимъ изъ крупнѣйшихъ зодчихъ Италіи конца XV и начала XVI вѣка. Началъ онъ свою карьеру какъ живописецъ, но затѣмъ перешелъ на зодчество. Имъ построено огромное количество церквей, разбросанныхъ по сѣверной Италіи. Величайшей

его вещью принято считать „Кангеллерію“ въ Римѣ, въ связи съ примыкающей къ ней церковью Санъ-Лоренцо. Не менѣе извѣстенъ его великолѣпный храмъ въ Лорето (близъ Анконы), построенный надъ „святымъ домомъ“. Святой домъ (Casa santa)— былъ перенесенъ въ Лорето изъ Палестины ангелами; въ этомъ домѣ жила въ

Рис. 583. Картезіанскій монастырь въ Павіи.

Іерусалимѣ Богоматерь, изображеніе которой, рѣзное изъ кедра, помѣщается въ домѣ и служитъ пунктомъ паломничества вѣрныхъ сыновъ католической церкви. Бывали времена, когда число паломниковъ доходило до 200 тысячъ въ годъ. Въ нашъ раціональный вѣкъ число это уменьшилось до 50 тысячъ.—Соединеніе архитектурнаго творчества съ живописнымъ было зауряднымъ явленіемъ въ эпоху возрожденія. Не говоря уже о Микель Анджело и Леонардо да-Винчи, даже второстепенные художники двоились на зодчество и живопись. Такъ, ученикъ Рафаэля, Джуліо Романо (Джуліо Пиппи, 1432—1546) былъ не только знаменитъ какъ достойный

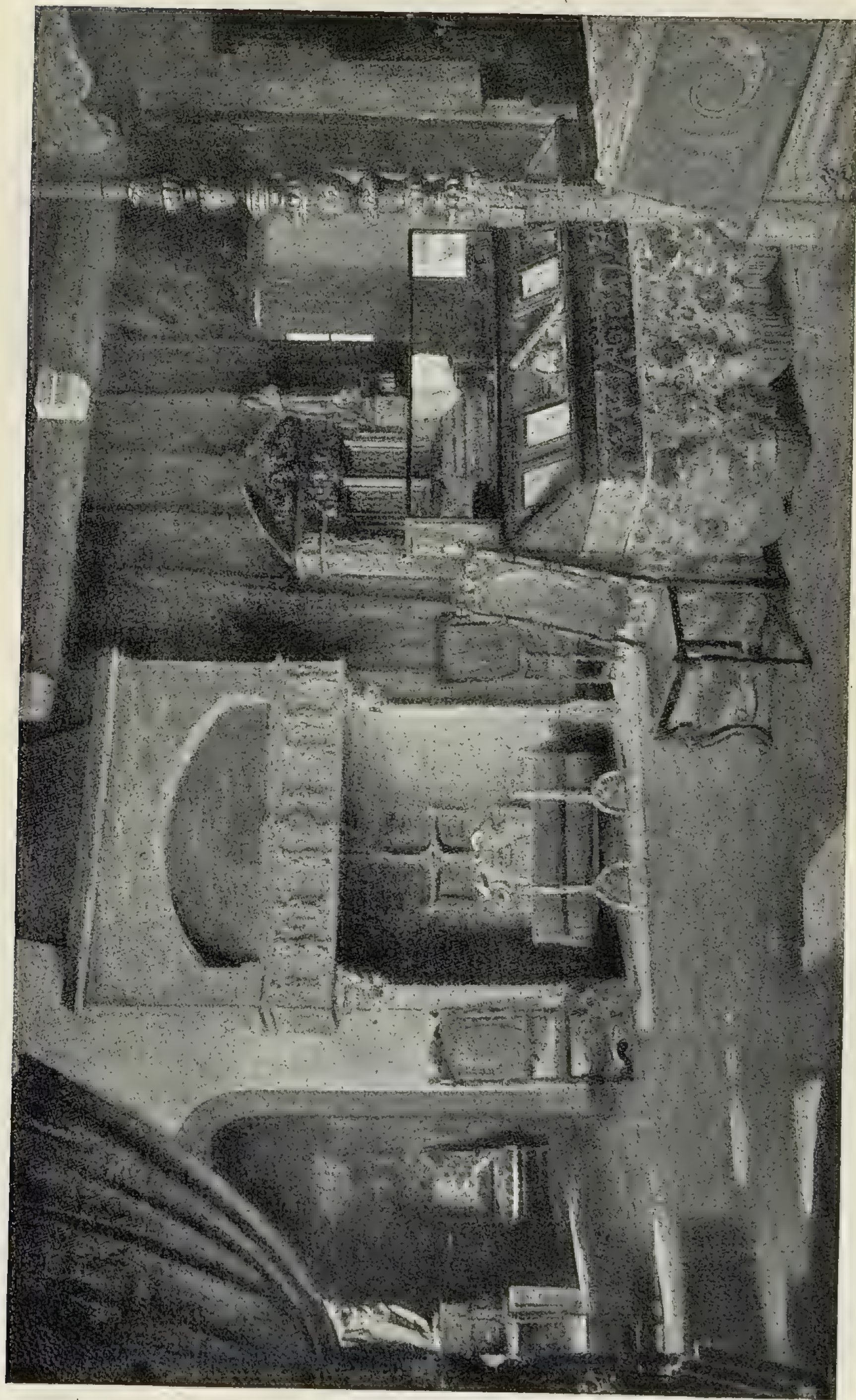


Рис. 584. Готика, смѣшанная съ Ренессансъ: Отель Клюки въ Парижѣ.

Рис. 585. Парижъ. Отель Клюни. Входъ въ музей.

послѣдователь своего учителя, но и какъ плодовитый зодчій. Въ Мантуѣ онъ построилъ множество зданій. Chef d'oeuvr'омъ его считается палаццо дель-Тэ, не только имъ построенное, но и расписанное отличными фресками, по преимуществу миѳологическаго характера (рис. 589).

Рис. 586. Старыя лондонскія постройки. Лавка древностей.

Браманте принималъ участіе и въ постройкахъ величайшей въ Европѣ церкви— св. Петра въ Римѣ. Онъ набросалъ цѣлую серію плановъ, и одинъ изъ нихъ былъ принятъ, какъ основа зданія, имѣвшаго форму греческаго креста съ огромнымъ куполомъ въ серединѣ. Согласно преданію, соборъ построенъ на томъ мѣстѣ цирка Нерона, гдѣ былъ замученъ апостолъ Петръ. Въ настоящее время соборъ занимаетъ площадь въ 15.160 квадратныхъ метровъ, имѣетъ высоту 448 футовъ и вмѣщаетъ свободно 60.000 молящихся. Въ праздникъ Пасхи цифра эта доходитъ до 70.000. Всего въ соборѣ 46 алтарей, но главный— капелла съ саркофагомъ апостола Петра (рис. 590).

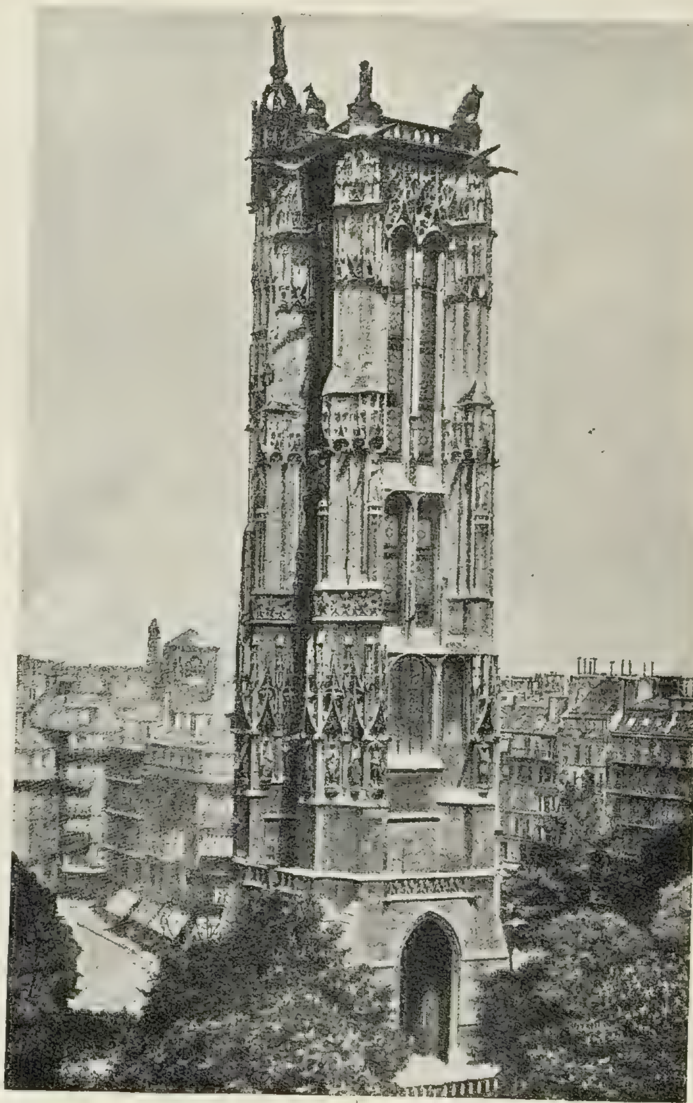


Рис. 587. Парижъ. Башня св. Іакова.

Рис. 592 — 594 представляютъ различныя фазы плана храма Петра въ разные періоды. Величайшимъ архитектурнымъ созданіемъ Микель Анджело былъ куполъ собора, законченный при жизни строителя. Это колоссальный цилиндръ, опоясанный колоннадой. Надъ нимъ опрокинутъ куполъ въ видѣ гигантской чаши, а надъ нимъ помѣщается фонарь. Послѣ смерти Микель Анджело, зодчій Карло Модерна, въ началѣ XVII вѣка, удлинилъ переднее крыло и придалъ плану видъ латинскаго креста. Окончательную отдѣлку, послѣ его смерти, принялъ на себя Лоренцо Бернини. Строгіе критики находятъ неудачными нѣкоторыя части фасада. Впрочемъ, всѣ погрѣшности строителей великолѣпно замаскированы двумя крыльями колоннадъ, чудеснымъ кольцомъ охватывающихъ огромную площадь, съ

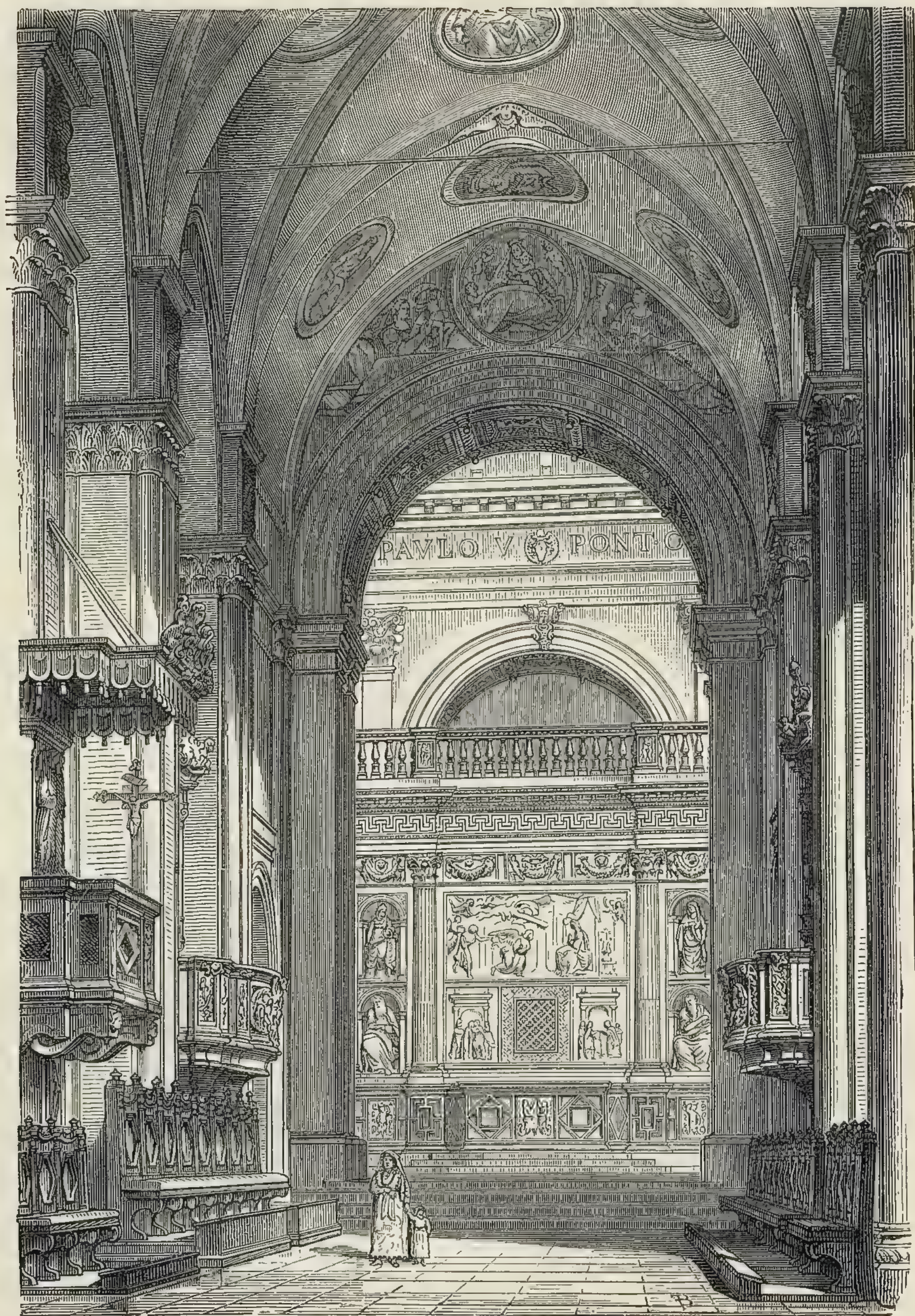


Рис. 588. Браманте. Соборъ Лоретской Богоматери.

обелискомъ и фонтанами. Вся грандіозная мощность постройки чувствуется только тогда, когда отойдешь отъ храма на далекое разстояніе и увидишь громадную чашу купола, господствующую надъ всѣмъ Римомъ.

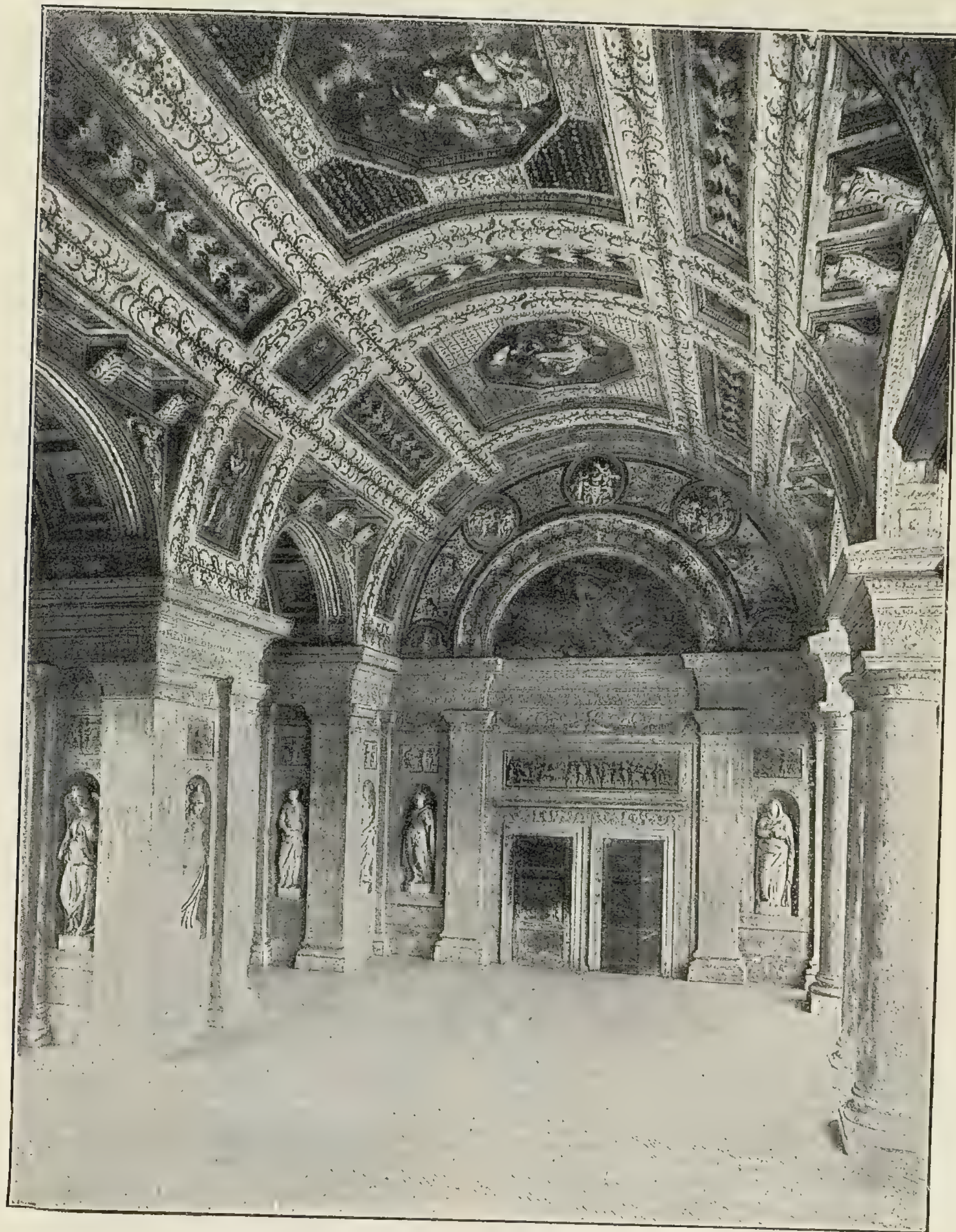


Рис. 589. Джуліо Романо. Зала дель-Тэ въ Мантуѣ.

Что касается внутренней отдѣлки собора, то все его великолѣпіе производитъ впечатлѣніе холодности, ненужной роскоши и театральности. Это скорѣе удивительное фойе оперы, чѣмъ домъ молитвы. Онъ ни съ какой стороны не можетъ тягаться по

духовному возвышенному настроенію не только съ святой Софіей въ Константинополѣ, но даже съ храмомъ Марка въ Венеціи, съ Вестминстеромъ и нашими кремлевскими соборами.

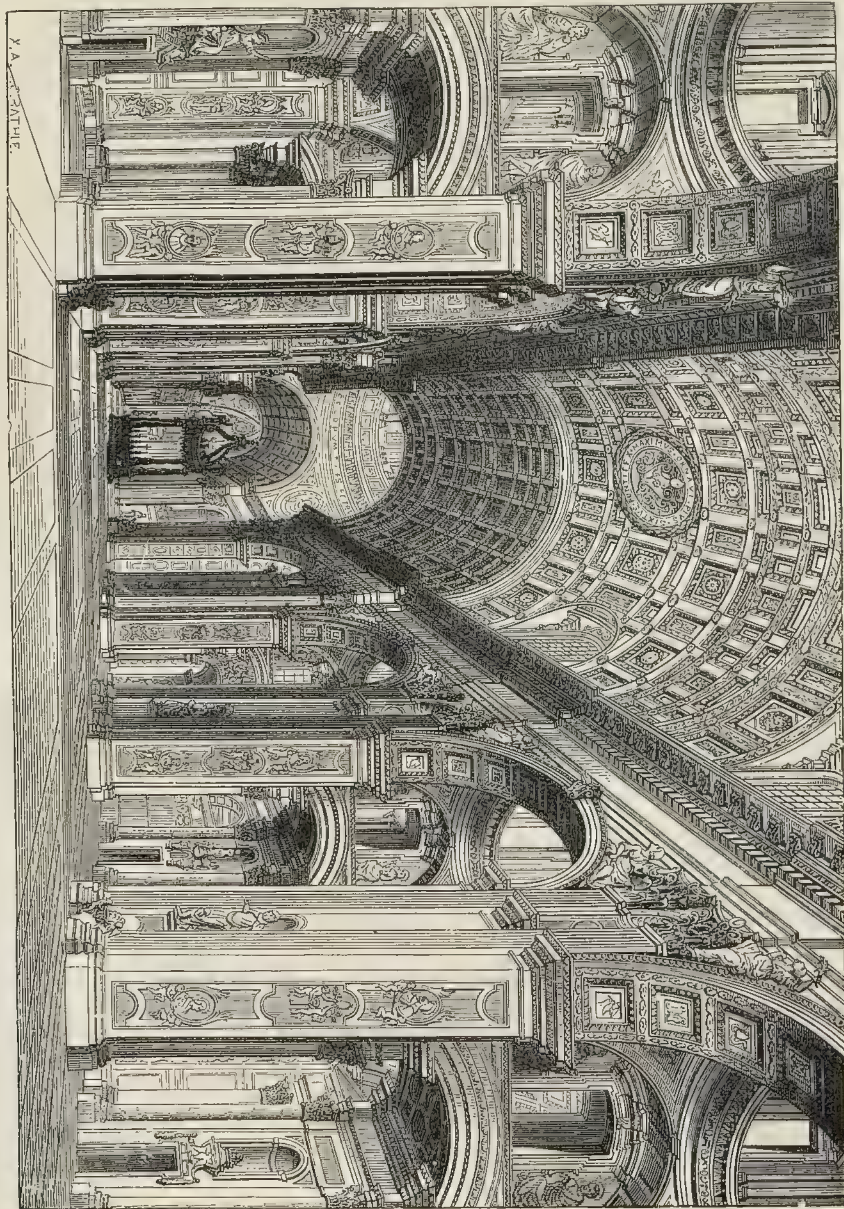


Рис. 590. Внутренность собора св. Петра въ Римѣ.

Рис. 596. Церковь св. Маріи ди-Кариньяно въ Генуѣ — Галеаццо д'Алесси. Наиболѣе сходства съ церковью св. Петра въ Римѣ имѣетъ церковь св. Маріи ди-Кариньяно въ Генуѣ, выстроенная по плану Галеаццо д'Алесси изъ Перуджіи (1512—1572). Ея основаніе составляетъ квадратный греческій крестъ; боковые купола едва замѣтны по своему маленькому размѣру и обозначаются только фонарями.

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ОБРЯДЫ ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА. Коронованіе Карла V въ Реймсскомъ соборѣ.
Миніатюра Національной библіотеки въ Парижѣ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

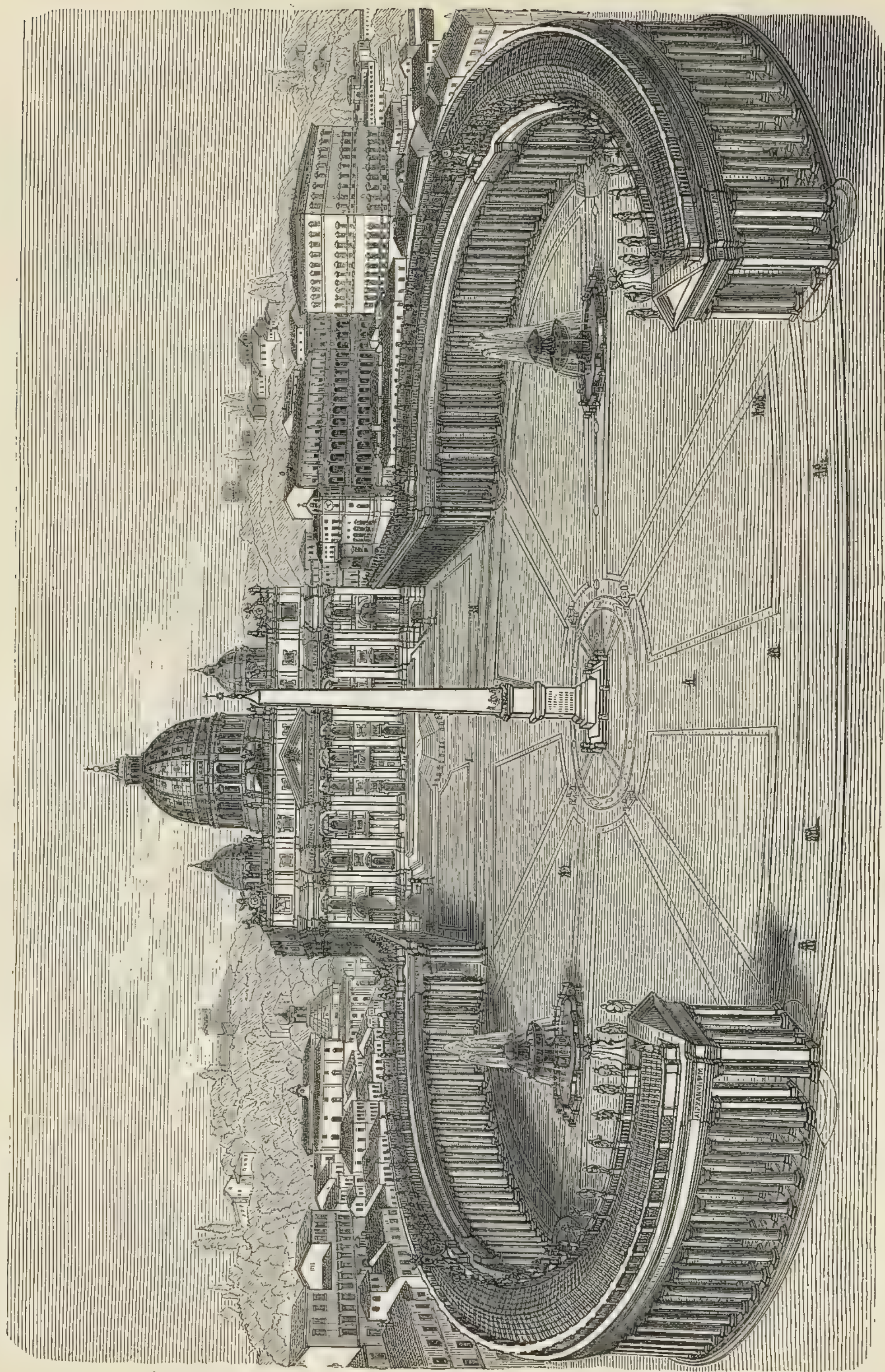


Рис. 591. Общій видъ собора св. Петра въ Римѣ. Гравюра середины XIX вѣка. Направо—зданіе Ватикана.

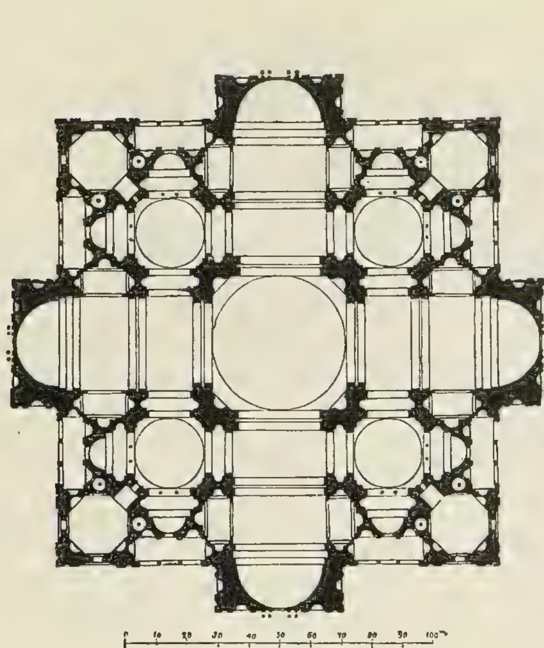


Рис. 592. Браманте. Планъ собора св. Петра въ Римѣ.

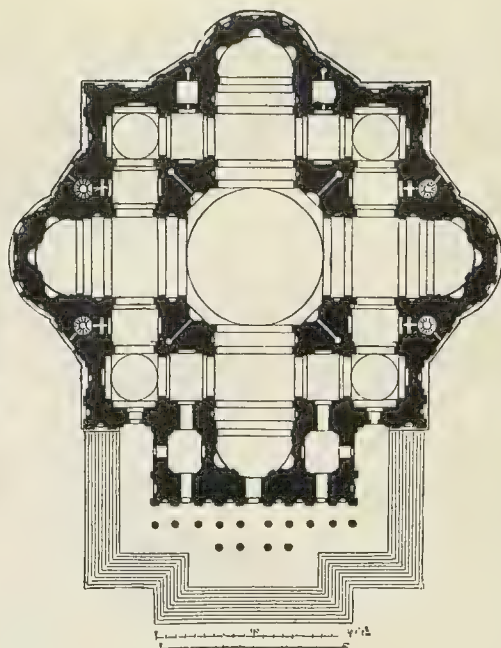


Рис. 593. Микель Анджело. Планъ собора св. Петра въ Римѣ.

Рис. 597. Вилла Скасси въ Sampierdarena близъ Генуи — Галеаццо д'Алесси. Въ теченіе XVI столѣтія въ Генуѣ было воздвигнуто большое количество дворцовъ. Всѣ они отличаются великолѣпными лѣстницами, красотою перспективы, умѣньемъ пользоваться ограниченными пространствами. Алесси стоитъ во главѣ зодчихъ, украсившихъ Геную великолѣпными постройками. Римская школа Алесси обращаетъ

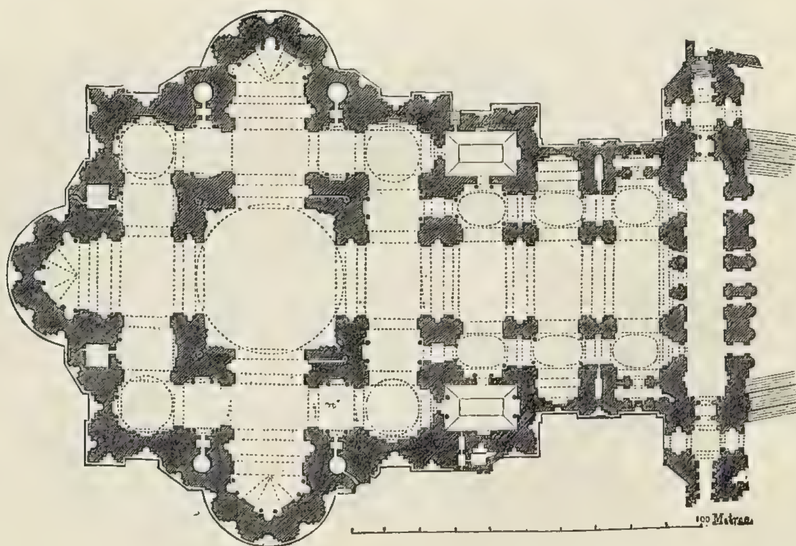


Рис. 594. Планъ собора св. Петра въ Римѣ въ его настоящемъ видѣ.

особенное вниманіе на детали, постоянно употребляетъ связанныя между собой дорическія колонны, фронтоны надъ окнами и т. д.

Рис. 598. Дворъ университета въ Генуѣ. Такъ какъ въ Генуѣ улицы узки, извилисты, то главное вниманіе зодчаго обращалось не на украшеніе фасада, а на

Рис. 595. Микель Анджело. Соборъ св. Петра въ Римѣ.

расположеніе внутреннихъ частей дворца. Входящему сразу представляется великолѣпная лѣстница съ широкими перилами, благодаря чему усиливается впечатлѣніе обширности зданія, какъ разъ въ противоположность римскимъ и средне-итальянскимъ зданіямъ, гдѣ внутренность зданія часто не отвѣчаетъ великолѣпному фасаду.

Рис. 599 и 600. Выше мы говорили о венеціанской Кампанильѣ и о библіотекѣ св. Марка. Loggetta при башнѣ и библіотека—болѣе позднія постройки Венеціи (конца XVI в.). Первая изъ нихъ—чисто-декоративная постройка и построена зод-

чимъ Санзовино (1486—1570). Библіотека построена тѣмъ же зодчимъ и замѣчательна красотою своихъ пластическихъ украшеній. Это—двойная зала, карнизы и полуколонны которой обнаруживаютъ хорошую римскую школу. Но она также одно изъ наиболѣе обдуманныхъ созданій эпохи Ренессанса. Распредѣленіе частей зданія, отношенія между ними составляютъ одно цѣлое, въ которомъ нельзя ничего измѣнить, не нарушивъ общаго впечатлѣнія. Доказательствомъ служитъ то, что, когда Винченцо Скамоцци, повторивъ въ новой постройкѣ (Procurazien) библіотеку Санзовино, прибавилъ еще этажъ, гармонія цѣлаго была нарушена.

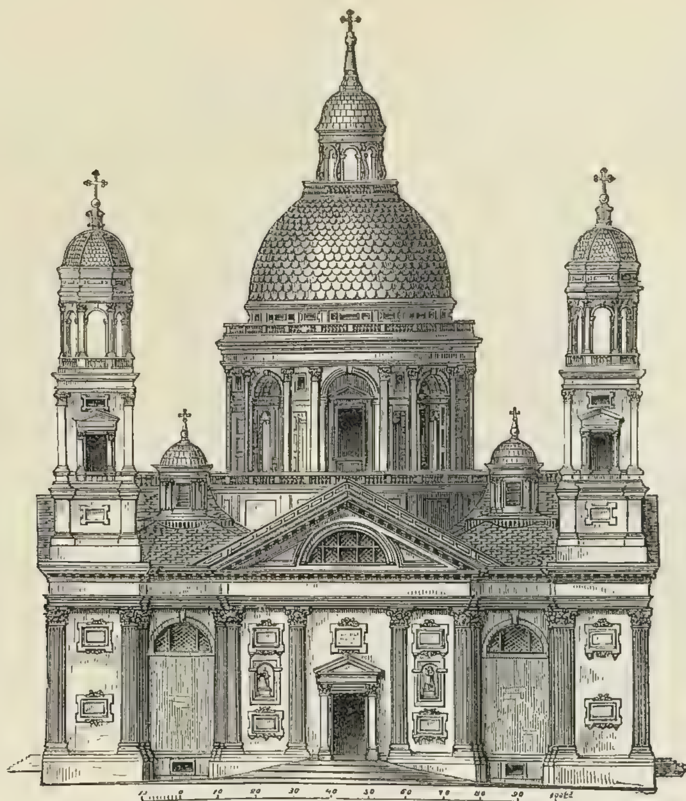


Рис. 596. Галеаццо Алесси. Св. Марія ди-Кариньяно въ Генуѣ.

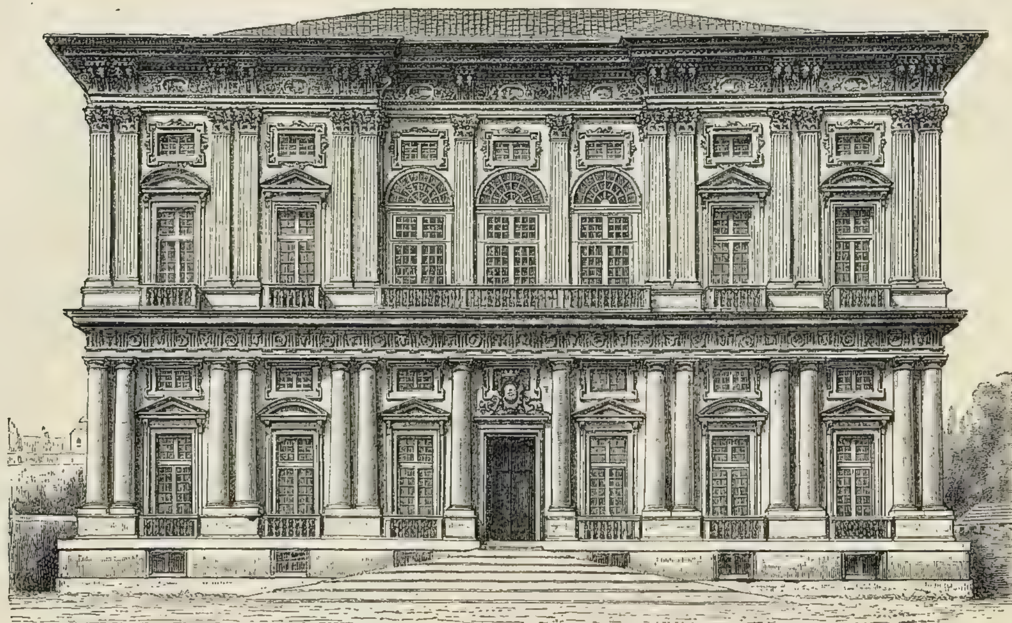


Рис. 597. Галеаццо Алесси. Вилла Скасси въ Сампіердарена близъ Генуи.

Рис. 601. Палаццо Тіене въ Виченцѣ. Въ произведеніяхъ Андреа Палладіо (1508—1580) замѣтно сильное вліяніе античныхъ формъ, что видно изъ приписы-

Рис. 598. Дворъ университета въ Генуѣ.

ваемыхъ ему многочисленныхъ дворцовъ въ Виченцѣ. Вообще у него всюду видно стремленіе къ большимъ размѣрамъ; главными членами каждаго зданія онъ считаетъ колонны и полуколонны. Въ палаццо Тіене единство фасада не нарушается даже раздѣленіемъ дома на этажи: для этого нижній этажъ (rustica) онъ употребляетъ

вмѣсто цоколя, умѣряетъ значеніе горизонтальныхъ линій и главное значеніе придаетъ колоннамъ или пилястрамъ, иногда проходящимъ черезъ два этажа.

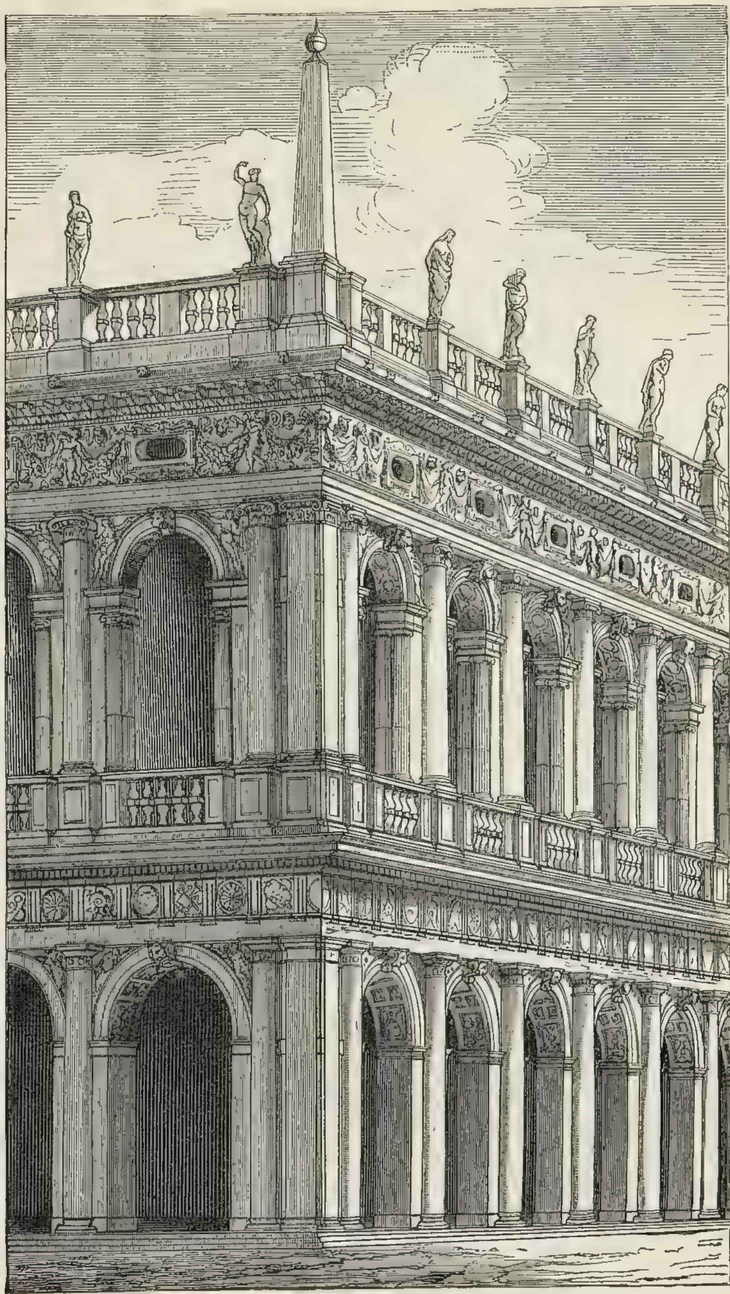


Рис. 599. Санзовино. Библіотека св. Марка въ Венеціи.

Изъ его монументальныхъ построекъ, во главѣ—такъ-называемая базилика въ Виченцѣ. Галлерея изъ арокъ окружаетъ центральное старое зданіе. Полуколонны, выступающія изъ-за арокъ, внизу дорическія, наверху іоническія; имъ даны одн-

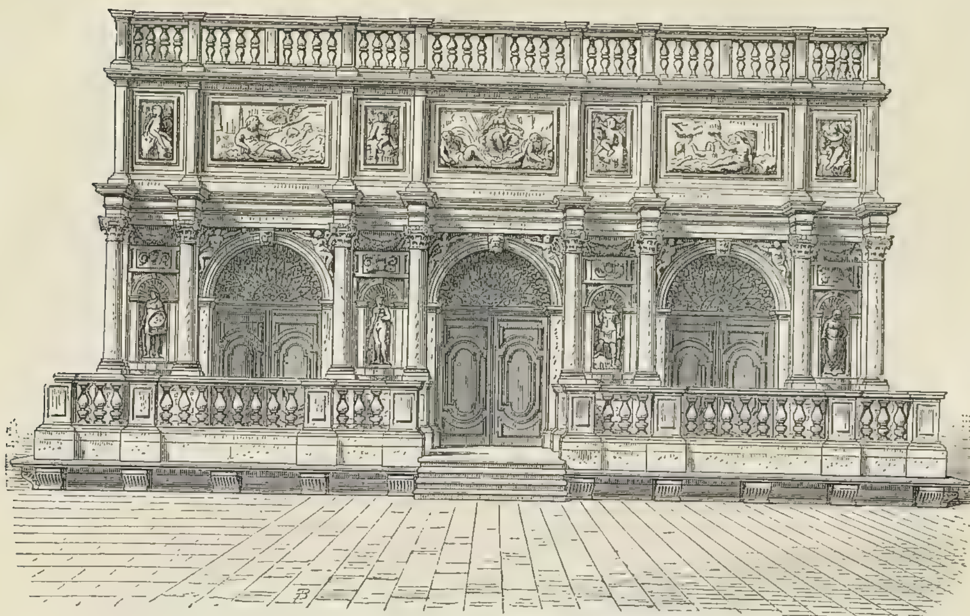


Рис. 600. Санзовино. Loggetta при Кампанильѣ св. Марка въ Венеціи.

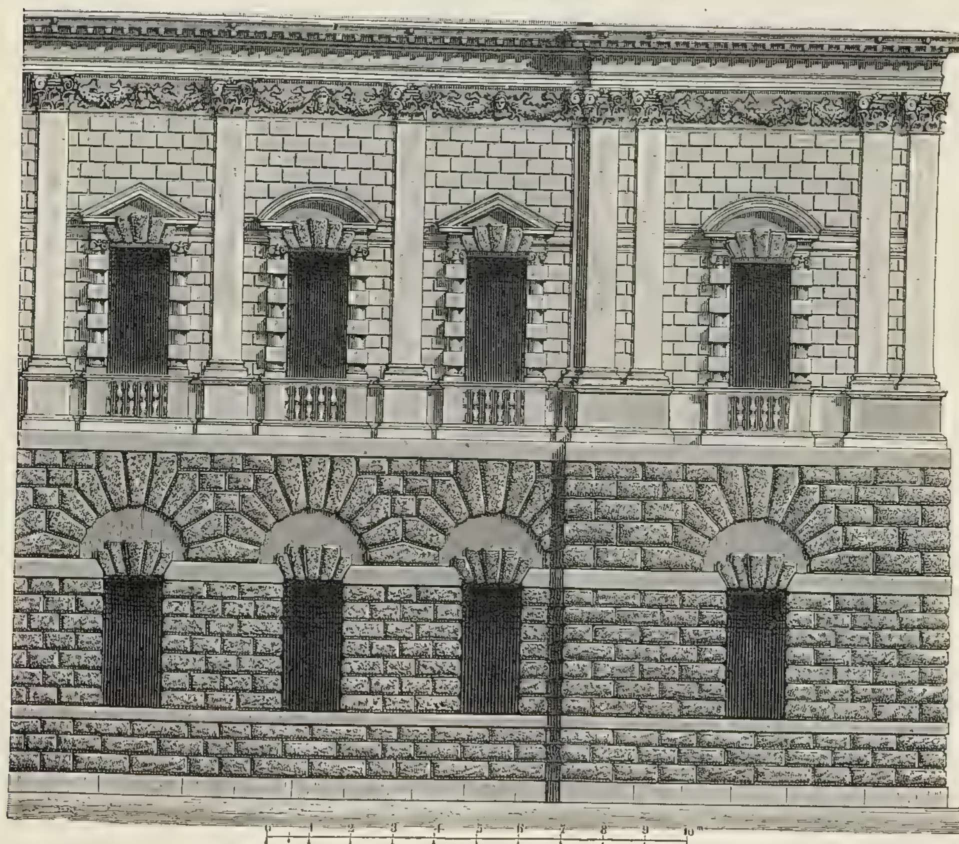


Рис. 601. Палладіо. Палаццо Тіене въ Виченцѣ.

наковые размѣры, одинаковое распредѣленіе частей, и общее впечатлѣніе усилено простымъ повтореніемъ одного и того же мотива. Базилика не имѣетъ теперь опредѣленнаго назначенія.

Рис. 602. Палладіо. Базилика въ Виченцѣ.

Рис. 603. Церковь del Redentore въ Венеціи. Наклонность къ монументальности видна и въ церквахъ, которыми Палладіо украсилъ Венецію. Церковь Спасителя выстроена по общепринятому въ XVI столѣтіи плану. Узкія капеллы примыкаютъ сбоку къ кораблю съ коробовымъ сводомъ; пространство подъ высокимъ куполомъ предста-

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ОБРЯДЫ ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА. Свадьба Англійскаго короля съ Изабеллой французской.
Миніатюра Національной библіотеки въ Парижѣ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

вляетъ поперечный корабль и соединяетъ продольное зданіе съ клиросомъ. Фасадъ имѣетъ большое историческое значеніе. Подъ вліяніемъ античныхъ представленій, Палладіо далъ ему видъ замкнутаго портика, гдѣ колонны и пилястры доходятъ до

Рис. 603. Палладіо. Церковь del Redentore въ Венеціи.

фронтона. Въ этомъ видно основное положеніе, что фронтонъ долженъ поддерживаться исключительно колоннами, подымающимися снизу, пропуская всѣ промежуточныя горизонтальныя части. Фасадъ съ такимъ распредѣленіемъ колоннъ пользовался успѣхомъ въ большомъ кругу художниковъ.

Рис. 604. Церковь Maria della Salute въ Венеціи.

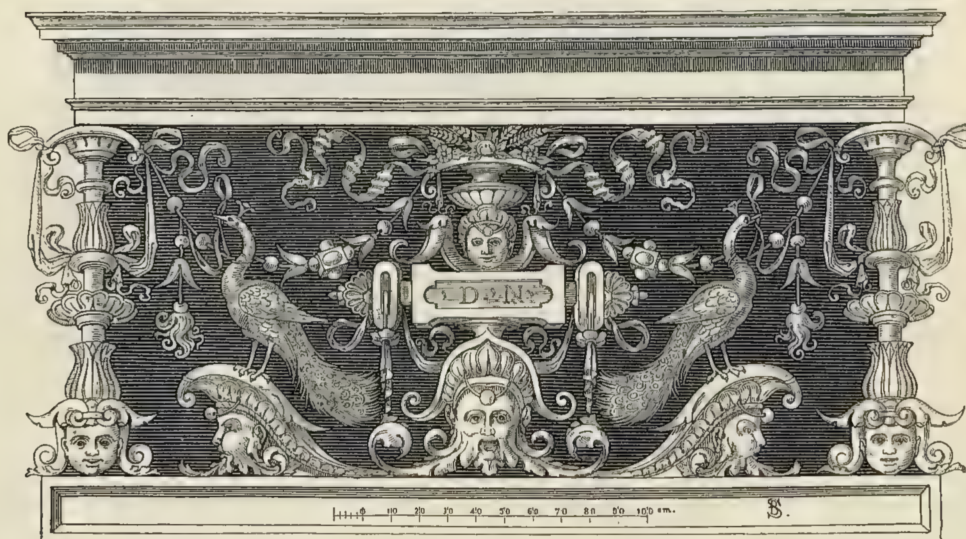


Рис. 605. Верхъ окна Сграффитто изъ палаццо Корси во Флоренціи.

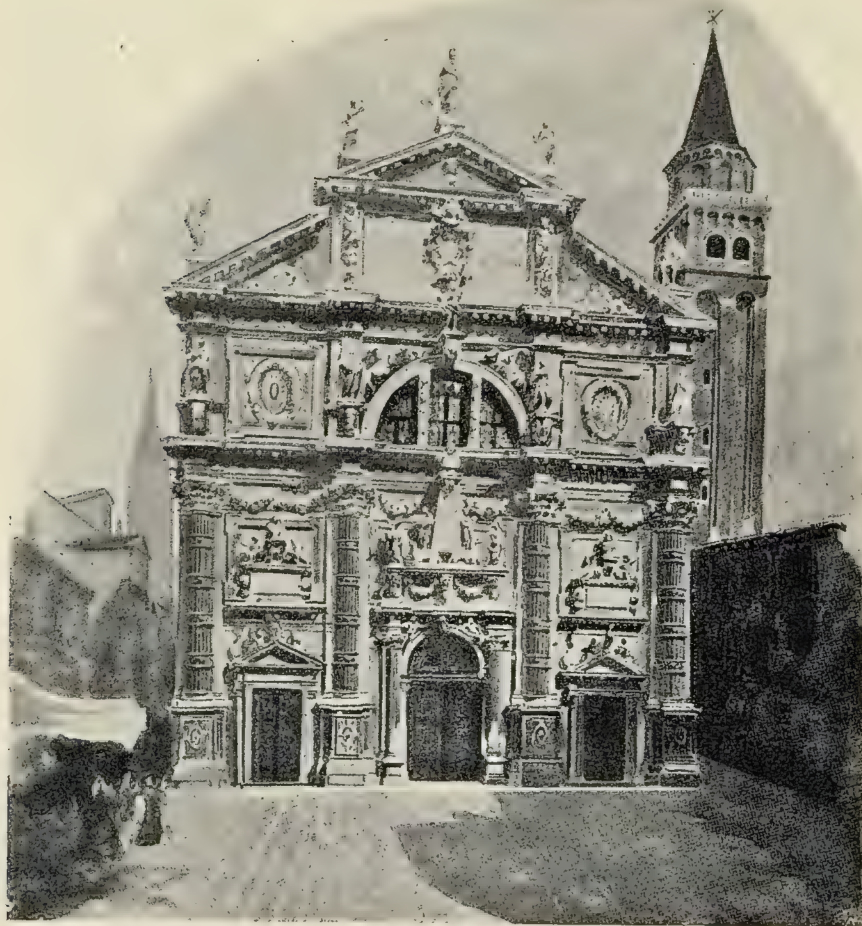


Рис. 606. Церковь св. Моисея въ Венеціи.

Рис. 607. Перуджино. Живопись плафона изъ Камбіо въ Перуджіи.

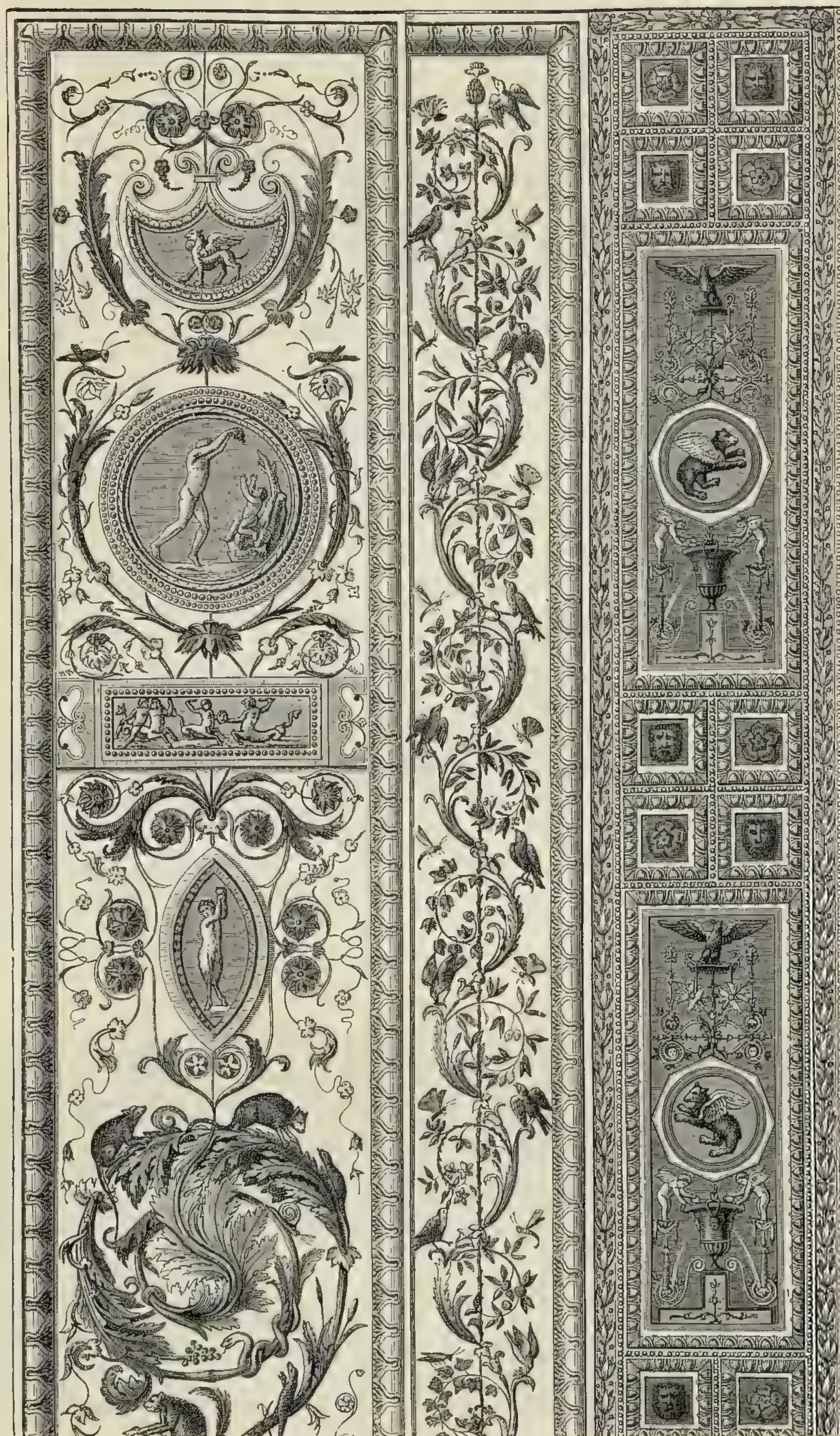


Рис. 603. Рафаэль. Арабески ложъ Ватикана.

Рис. 604. Церковь Maria della Salute въ Венеціи. Одна изъ позднѣйшихъ построекъ Венеціи, которую нерѣдко художники принимаютъ за древность, почему она, какъ жестокій анахронизмъ, фигурируетъ на историческихъ картинахъ и на декораціяхъ шекспировскихъ пьесъ. Она была закончена въ концѣ XVII столѣтія и по-

Рис. 609. Декорація стѣнъ изъ ложъ Ватикана.

строена въ память чумы 1630 года архитекторомъ Londhene. Въ общей конструкціи фасада уже нѣтъ благородства прежнихъ вѣковъ, и только превосходное мѣстоположеніе—на Большомъ Каналѣ, противъ дворца Дожей—даетъ этой постройкѣ извѣстное очарованіе. Одновременно съ ней была воздвигнута другая церковь—св. Моисея—близъ площади св. Марка. Тутъ уже является смѣшеніе античныхъ портиковъ, римскихъ арокъ, вычурныхъ колоннъ Ренессанса и кокетливыхъ цвѣточныхъ гирляндъ (рис. 606).

Рис. 610 и 611. Рафаэль. Арабески ложъ Ватикана.

Рис. 605. Въ Средней Италіи и Римѣ употреблялся способъ живописной раздѣлки фасада, извѣстный подъ названіемъ „Sgraffitto“. Стѣну покрывали двойнымъ толстымъ слоемъ штукатурки, верхнимъ бѣлымъ и нижнимъ темнымъ, и рисунокъ

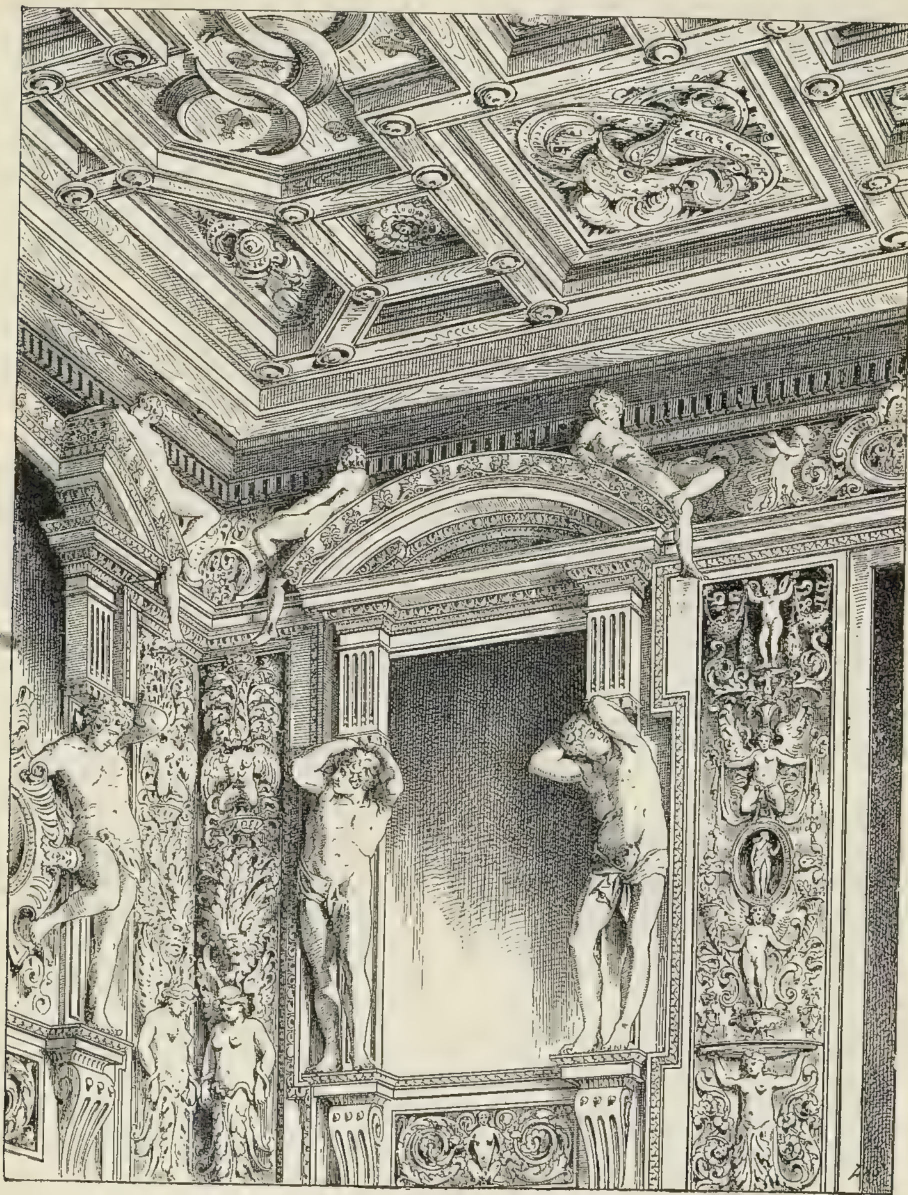


Рис. 612. Джуліо Романо. Изъ палаццо Спада въ Римѣ.

выскабливали по нимъ. Получался темный узоръ на свѣтломъ фонѣ; иногда онъ ограничивался простымъ расположеніемъ квадратовъ, иногда же посредствомъ этого способа воспроизводили большія историческія или миѳологическія сцены. Живопись „Sgraffitto“, которая особенно удавалась Полидоро Караваджіо и Матурино, давала

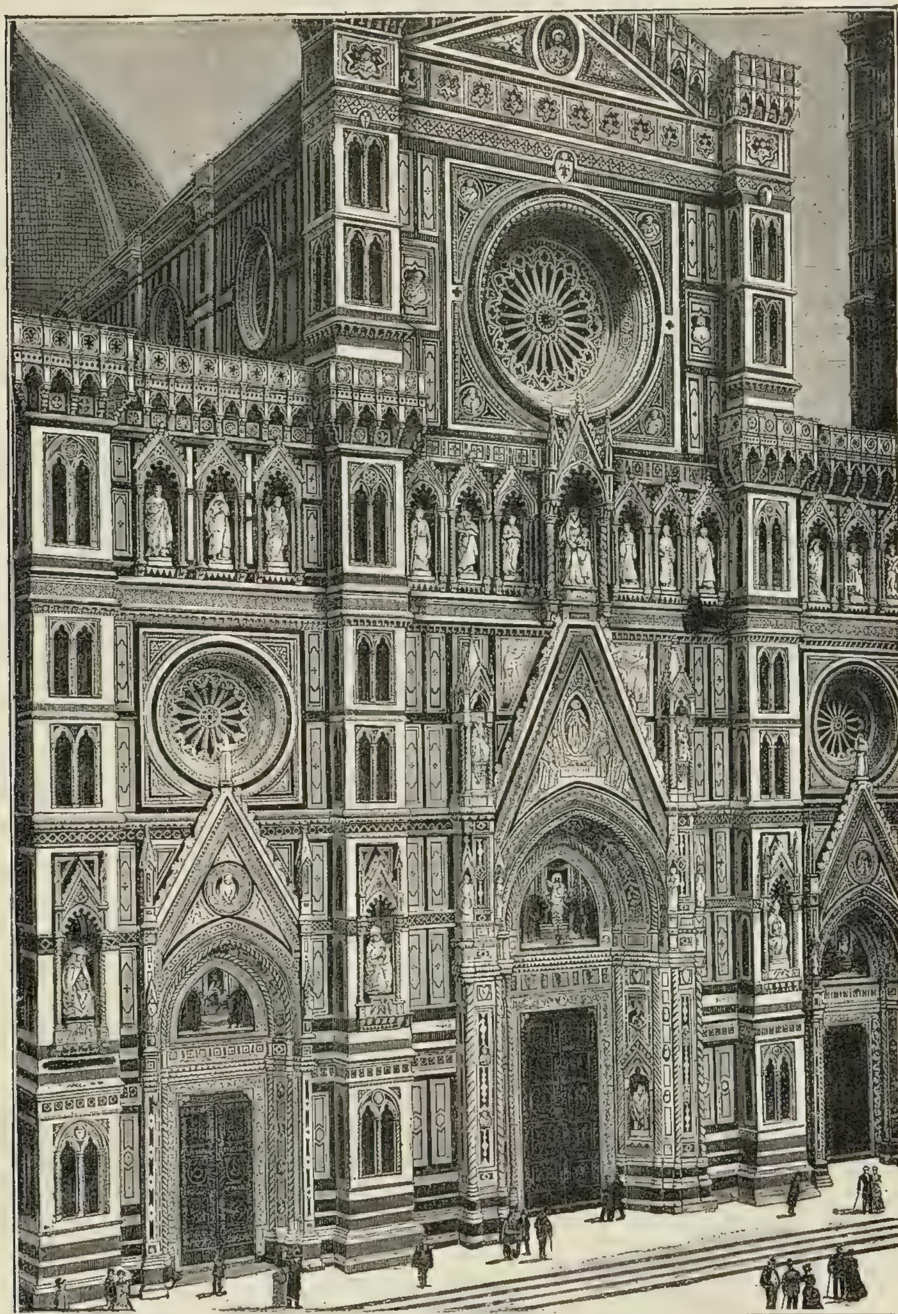


Рис. 613. Вновь ремонтированный фасадъ флорентинскаго собора S. Maria del Fiore.

отдѣлкѣ выпуклость, приближая ее къ барельефу, и поэтому имѣла большой успѣхъ у римскихъ художниковъ, которые были воодушевлены пластикой и античнымъ стилемъ.

Рис. 607. Живопись на потолкѣ въ Камбіо, въ Перуджіи,— Перуджино. Украшая внутренность помѣщенія живописью, художники заботились о томъ, чтобы не

оставлять пустого пространства между картинами. Они разрисовывали пилястры, прибавляли декоративный цоколь и фризъ, и когда живопись находилась на потолкѣ, то покрывали его архитектурныя части (въ сводахъ связи) орнаментомъ. Образчикомъ могутъ служить фрески Мантеньи и особенно умбрійской школы. Сводъ украшается медальонами, связанными вѣнками; рёбра свода обвиваютъ гирлянды плодовъ.

Рис. 608 — 611. Изъ ложъ Ватикана. Фрески, украшающія Ватиканскія ложи, исполненныя по рисункамъ Рафаэля его учениками, почти совершенно вы-

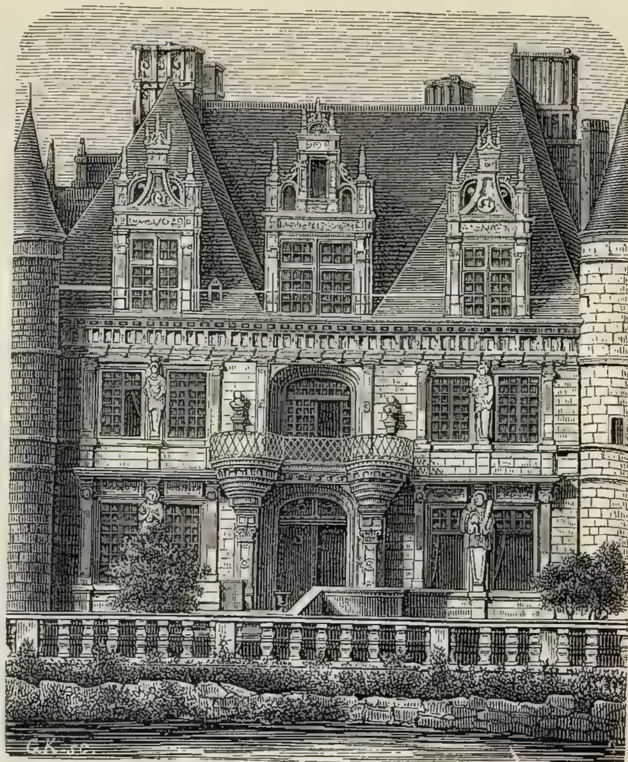


Рис. 614. Замокъ Шенонсо близъ Блуа.

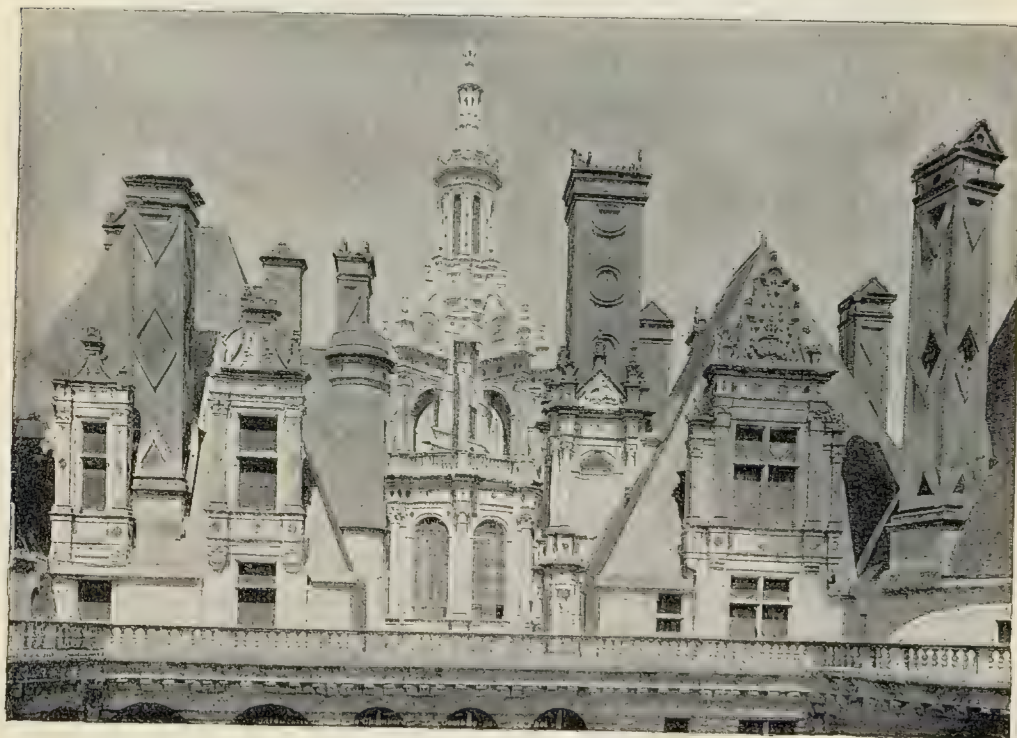


Рис. 615. Чердакъ замка Шамборъ.

линяли, но очертанія рисунковъ даютъ понятіе о безконечномъ числѣ орнаментальныхъ мотивовъ, созданныхъ геніальной фантазіей художника. Основныя линіи въ декораціи сводовъ Ватиканскихъ ложъ поражаютъ своимъ разнообразіемъ.

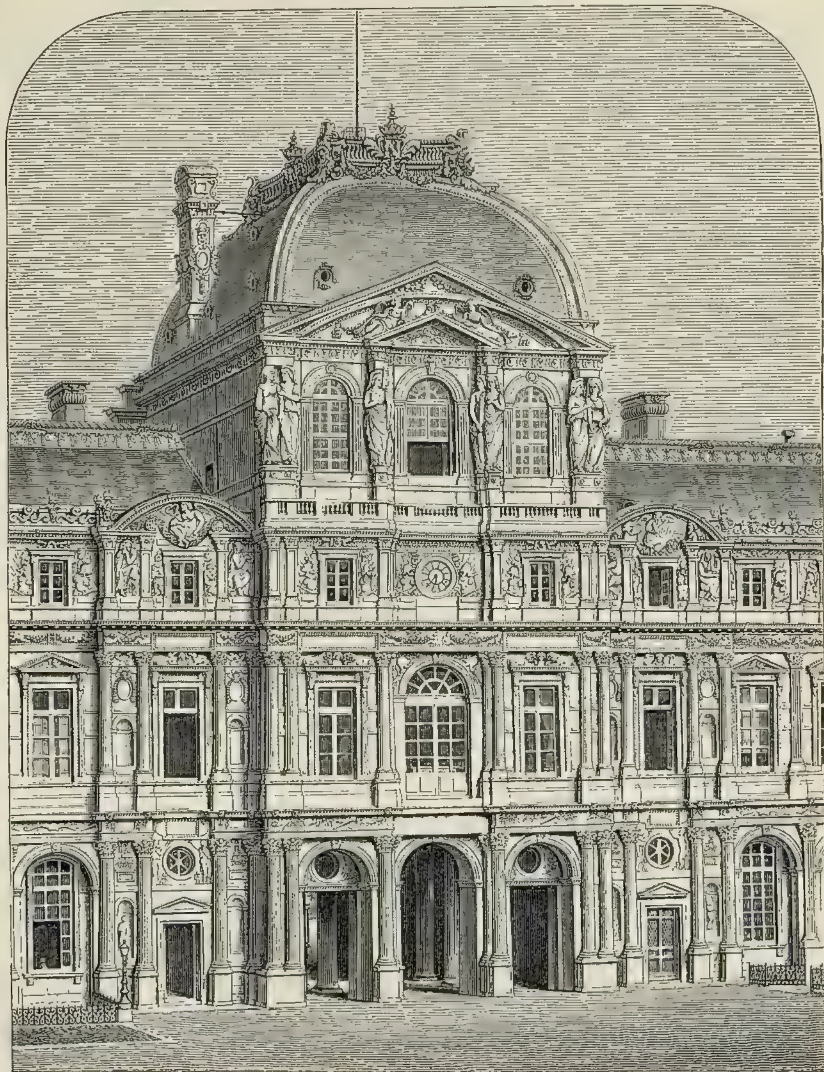
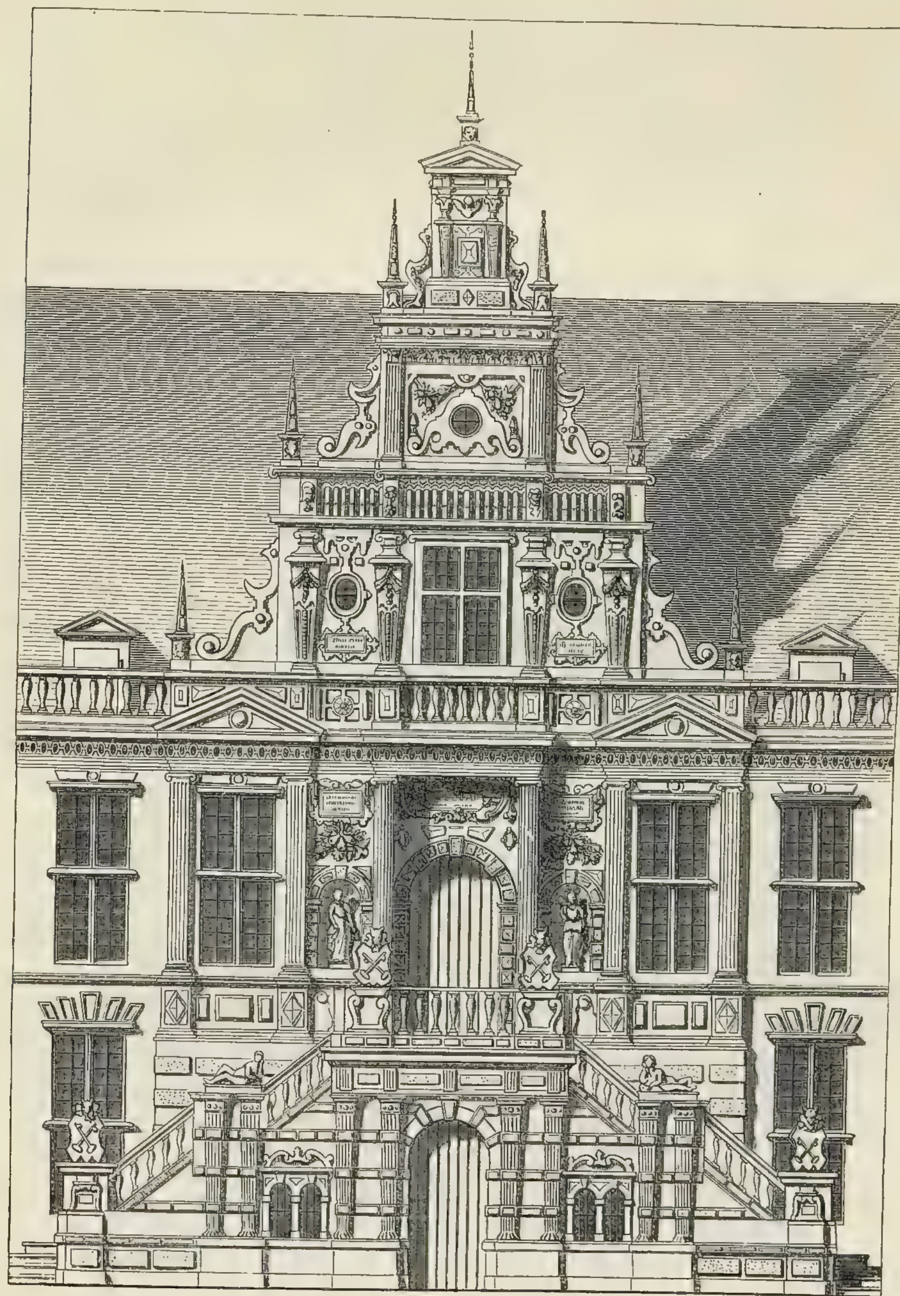


Рис. 616. Леско. Западный павильонъ Лувра.

Рис. 612. Гораздо богаче лѣпная отдѣлка свода въ палаццо Спада въ Римѣ (Stucco), работы Джуліо Романо. Онъ перенесъ потомъ римскій способъ отдѣлки внутреннихъ покоевъ въ Мантую (палаццо дель-Тэ, см. стр. 497).

Рис. 613. Каѳедральный соборъ St. Maria del Fiore во Флоренціи, начатый въ 1294 году, строился и перестраивался до нашего времени. Цѣлый рядъ архитекторовъ дополняли и измѣняли его. Filippo Bruneleschi въ XV столѣтіи возвелъ надъ храмомъ превосходный куполъ. Длина храма 169 метровъ, ширина—104 и



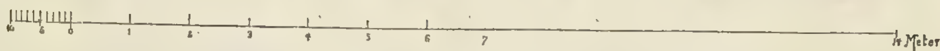


Рис. 617. Средняя часть ратуши въ Лейденѣ.

высота—107. Новѣйшій фасадъ, воспроизведенный по строгимъ рисункамъ, оконченъ только въ 1887 г.

Рис. 614. Зàмокъ Шенонсо близъ Блуа. Все зданіе, хотя и не расположенное съ теоретическою правильностью, производитъ картинное впечатлѣніе наивными пере-

ходами отъ одного стиля къ другому. Фасадъ за̀мка загроможденъ башнями и плоскими арками, въ общемъ придающими фасаду привлекательный видъ.

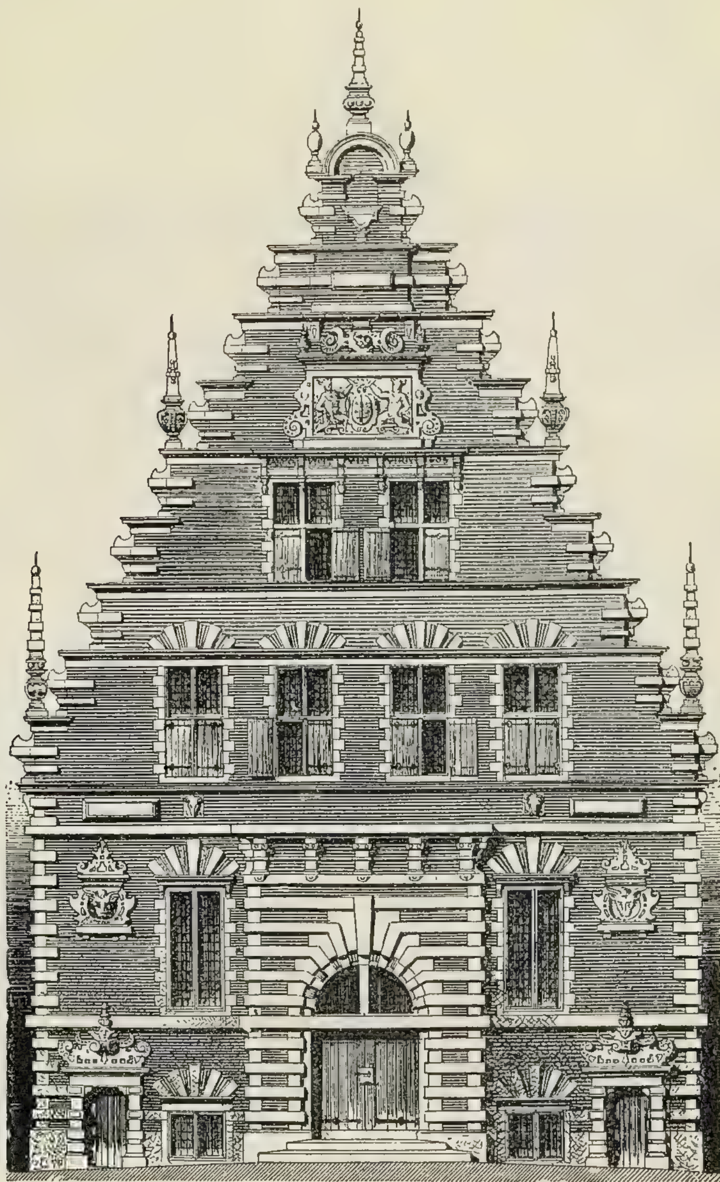


Рис. 618. Бойня въ Гаарлемѣ.

Рис. 615. Чердакъ за̀мка Шамборъ. Характерною особенностью французскихъ за̀мковъ, кромѣ ихъ небольшой глубины, является богато декорированная крыша. Здѣсь именно видна борьба между старыми и новыми модами. Линія крыши разнообразится окнами, трубами, башнями и прорѣзями. Въ цѣломъ крыша представляетъ расписную архитектурную фантазію.

Рис. 616. Западный павильонъ Лувра. Произведенія Пьера Леско (1510—1578) отличаются чистотою стиля. Образцомъ можетъ служить Лувръ, хотя видоизмѣненный позднѣйшими пристройками. По плану Леско, дворъ долженъ былъ замыкаться четырьмя фасадами съ павильонами по угламъ. Части, выполненныя по плану Леско, имѣютъ надъ двумя этажами, украшенными колоннами, еще аттику. Отдѣльныя выступающія части, отдѣлка разноцвѣтнымъ мраморомъ и особенно изобиліе пластическихъ украшеній, выполненныхъ Гужономъ и его учениками, оживляютъ все зданіе, не нарушая гармоничности и ясности цѣлаго. Напр., любимыя въ то время круглыя окна (oeils de boeuf) великолѣпно заполняютъ пространство надъ порталами въ нижнемъ этажѣ. Четвертый фасадъ Лувра, какъ извѣстно, въ 1871 году былъ сожженъ анархистами.

Рис. 619. Башня ратуши въ Лейденѣ.

Рис. 617. Среднее строеніе ратуши въ Лейденѣ, и рис. 619. Башня ратуши въ Лейденѣ. Однимъ изъ лучшихъ примѣровъ сѣверной архитектуры второй половины XVI столѣтія является ратуша въ Лейденѣ, выстроенная изъ четыреугольныхъ плитъ, съ фантастической колокольней. Ея строитель, несомнѣнно, очень талантливый, неизвѣстенъ. Главное значеніе при постройкѣ зданія онъ придавалъ контрастамъ. Флигеля остаются совершенно простыми, тогда какъ середина и фронтонъ роскошно отдѣланы. Впечатлѣніе усиливается еще великолѣпнымъ крыльцомъ.

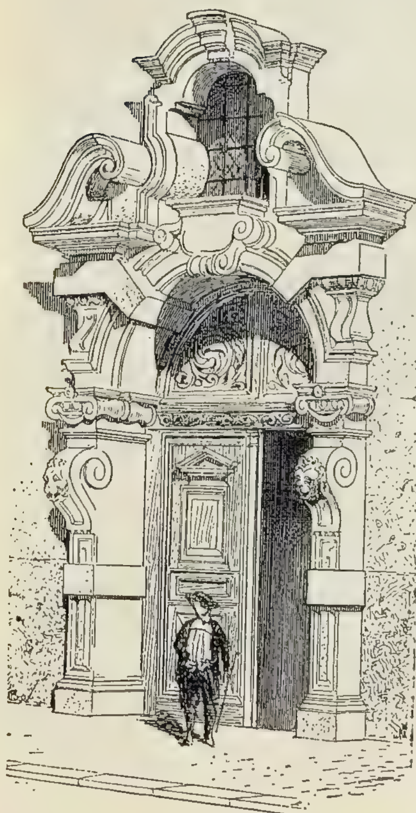


Рис. 620. Порталъ одного изъ домовъ въ Антверпенѣ XVII вѣка.

Рис. 618. Бойня въ Гаарлемѣ. Особенности голландскаго типа построекъ: наклонность къ массивности и украшенія только по угламъ и въ

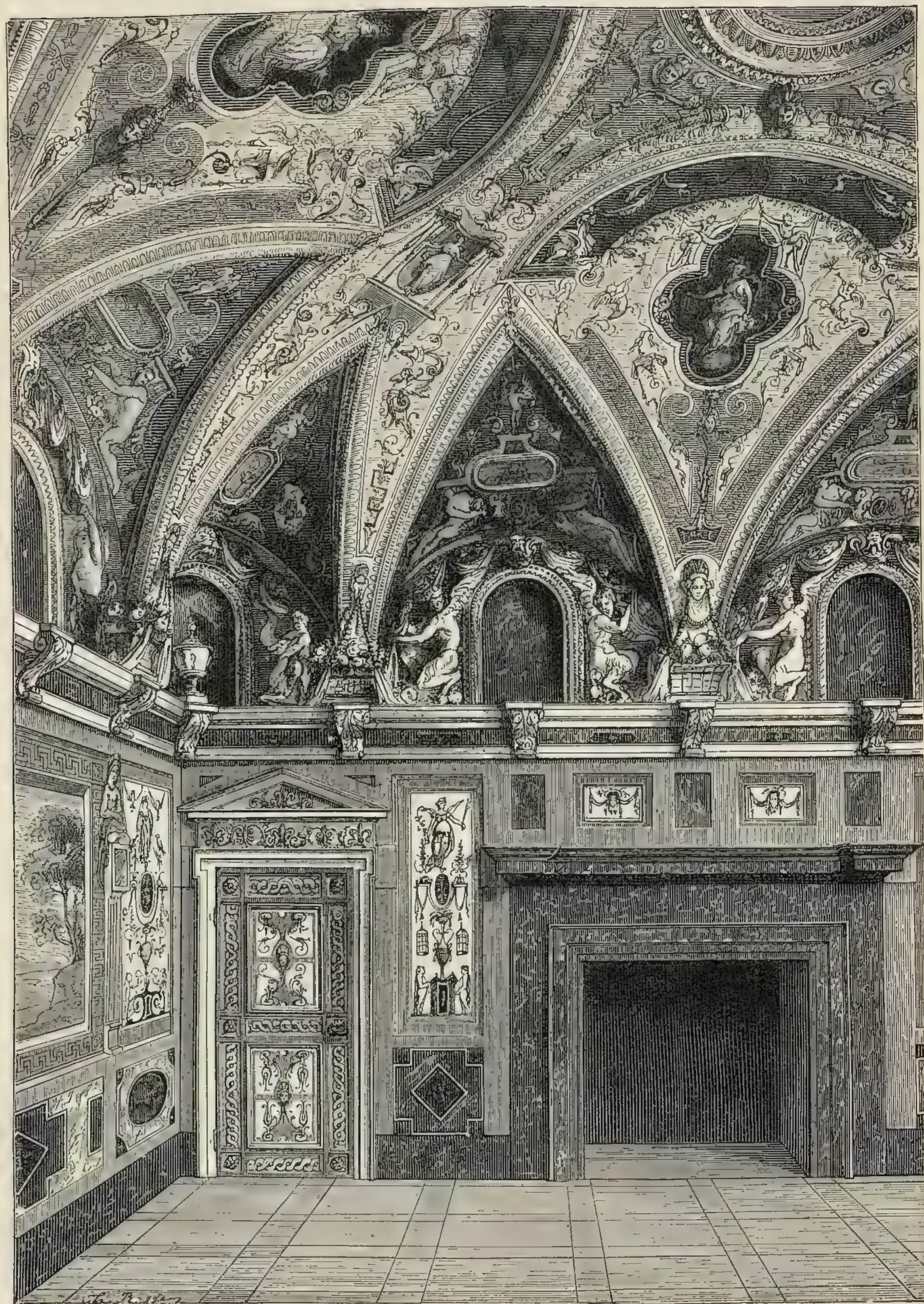


Рис. 621. Купальня въ домѣ Фуггера въ Аугсбургѣ.

вѣнцѣ зданія (Krönungen) ярко выражены въ Гаарлемской бойнѣ, выстроенной по плану Ливена де-Кей. Постройка прекрасно сохранилась до нашего времени и служитъ украшеніемъ Гаарлемской площади.

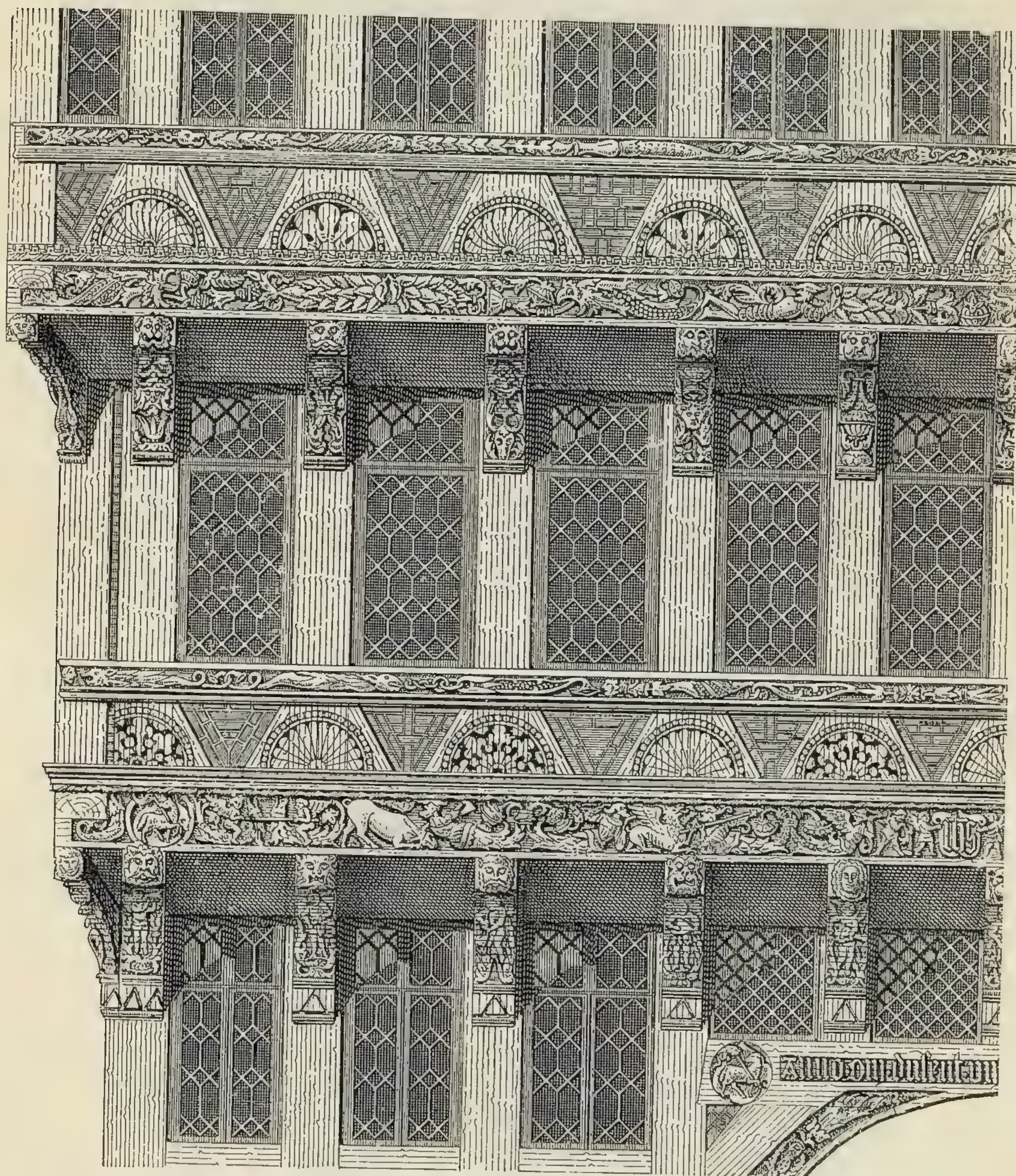


Рис. 622. Часть фасада дома цеха мясниковъ въ Гильдесгеймѣ.

Рис. 620. Порталъ дома въ Антверпенѣ представляетъ образецъ бельгійской архитектуры, при чемъ кудреватость формъ доведена до приторности.

Рис. 621. Купальня въ домѣ Фуггера въ Аугсбургѣ. Вліяніе итальянскаго искус-

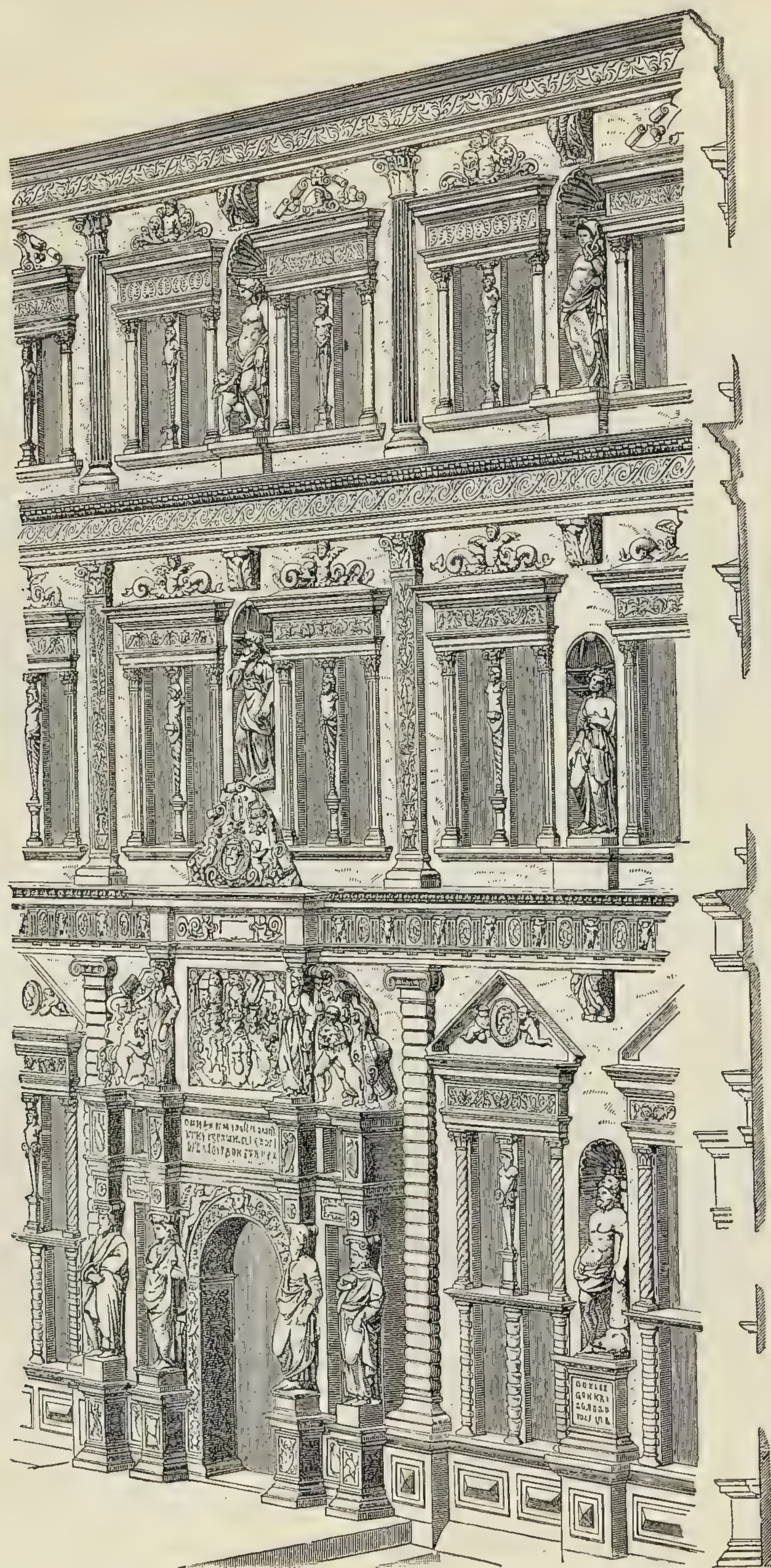


Рис. 623. Гейдельбергскій замокъ. Часть фасада дома Отто-Генриха.

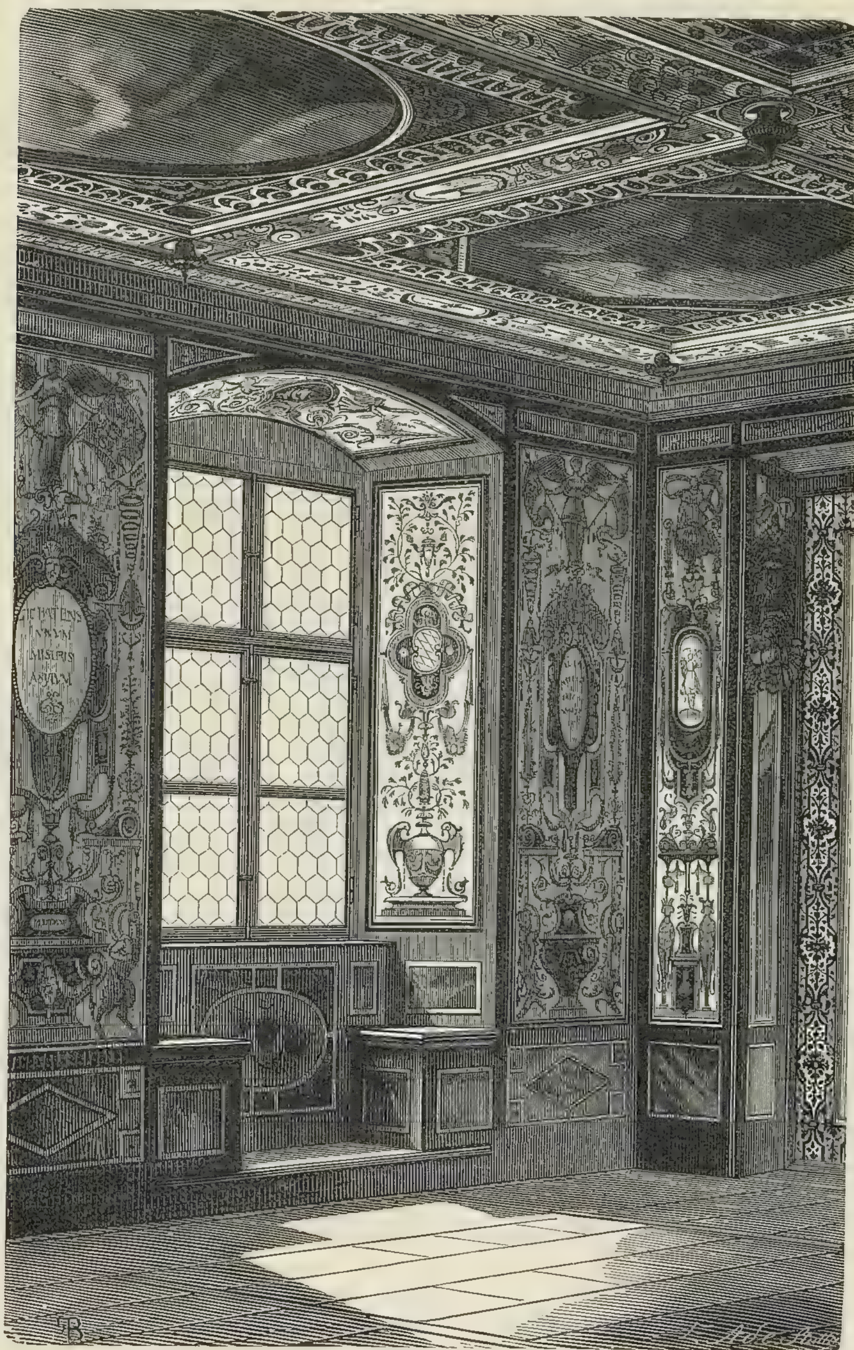


Рис. 624. Комната въ замкѣ Траусницъ.

ства особенно замѣтно въ восточныхъ и баварскихъ провинціяхъ, князья которыхъ были связаны съ итальянскими владѣтелями политикой, родствомъ и дружбой. Купальная зала дома богатаго купца Фуггера въ Аугсбургѣ выполнена совершенно въ итальянскомъ духѣ эпохи Возрожденія.

Рис. 622. Изъ Knochenhauer-Amtshaus (домъ цеха мясниковъ) въ Гильдесгеймѣ. Прекраснымъ памятникомъ старины служитъ домъ цеха мясниковъ въ Гильдесгеймѣ 1529 года. Онъ состоитъ изъ восьми этажей, покрытыхъ рѣзьбой и раскрашенныхъ, изъ которыхъ четыре принадлежатъ крышѣ. Рельефы перекладинъ среднихъ частей напоминаютъ средневѣковые, но въ орнаментахъ, представляющихъ растенія въ профилѣ, видно уже вліяніе эпохи Возрожденія.

Рис. 625. Ратуша въ Ротенбургѣ.

Рис. 623. Гейдельбергскій зàмокъ. Часть фасада дома Отто-Генриха. Однимъ изъ лучшихъ созданій эпохи нѣмецкаго Ренессанса считается Гейдельбергскій зàмокъ, сохраняющій характеръ крѣпости. Изъ зданій различной древности, находящихся во дворѣ зàмка, выдается по красотѣ домъ Отто-Генриха, массивный прямоугольникъ, съ фасадомъ, который, хотя и не имѣетъ такого гармоничнаго сочетанія частей, какъ итальянскіе фасады, но замѣчателенъ великолѣпными пластическими украшеніями, умѣлымъ распредѣленіемъ этажей и плоскихъ пространствъ, служащихъ для оживленія и расчлененія цѣлаго. Черезъ крыльцо и порталъ входятъ въ высокій нижній

этажъ, самый большой, гдѣ расположены главныя залы. Пилястры съ іоническими капителями изъ большихъ плитъ дѣлятъ этажъ на пять частей, гдѣ помѣщаются порталъ и по два окна. Пилястры украшены тонкими орнаментами. Второй этажъ раздѣляется желобчатыми полуколоннами, наверху зданіе заканчивалось первоначально

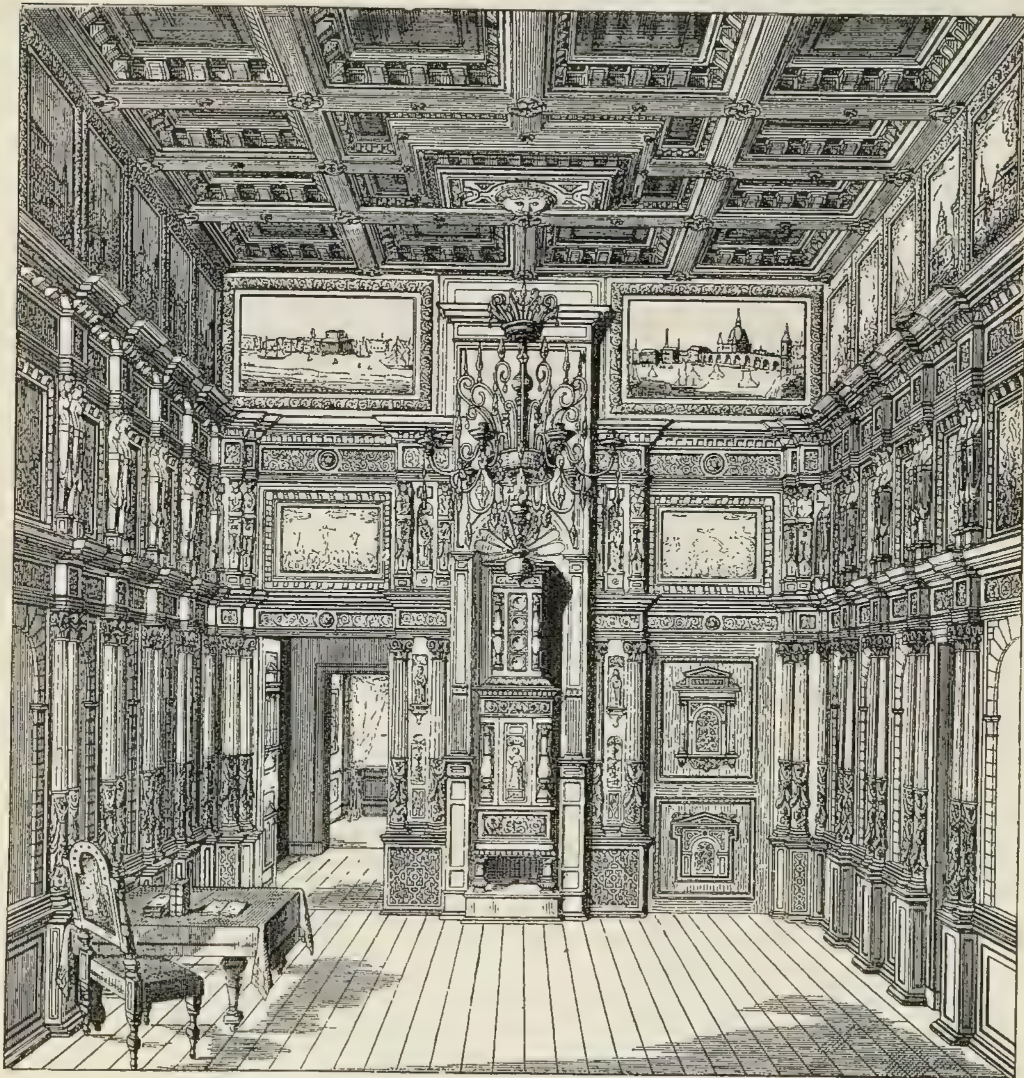


Рис. 626. Зала Фреденгагена въ домѣ купеческаго собранія въ Любекѣ.

фронтономъ. Ниши между оконъ занимали статуи; фронтоны надъ окнами украшали крылатыми фигурами, средніе пилястры оконъ—атлантами, гермесоподобными каріатидами. Имя строителя неизвѣстно. Называютъ имена архитекторовъ: Каспара Фишера, Якова Лейдера и скульпторовъ: Антонi и Александра Колинса изъ Мехельна. Постройка была начата въ 1556 году. Статуи въ нишахъ имѣютъ бельгійскій характеръ, но, въ общемъ, зданіе несомнѣнно выстроено въ итальянскомъ стилѣ, что видно изъ пилястровъ, карнизовъ и полуколоннъ.

Рис. 624. Одна изъ комнатъ въ зàмкѣ Траусницъ. Въ XVI вѣкѣ развивается въ Баваріи обширная архитектурная дѣятельность. Зàмокъ Траусницъ напоми-

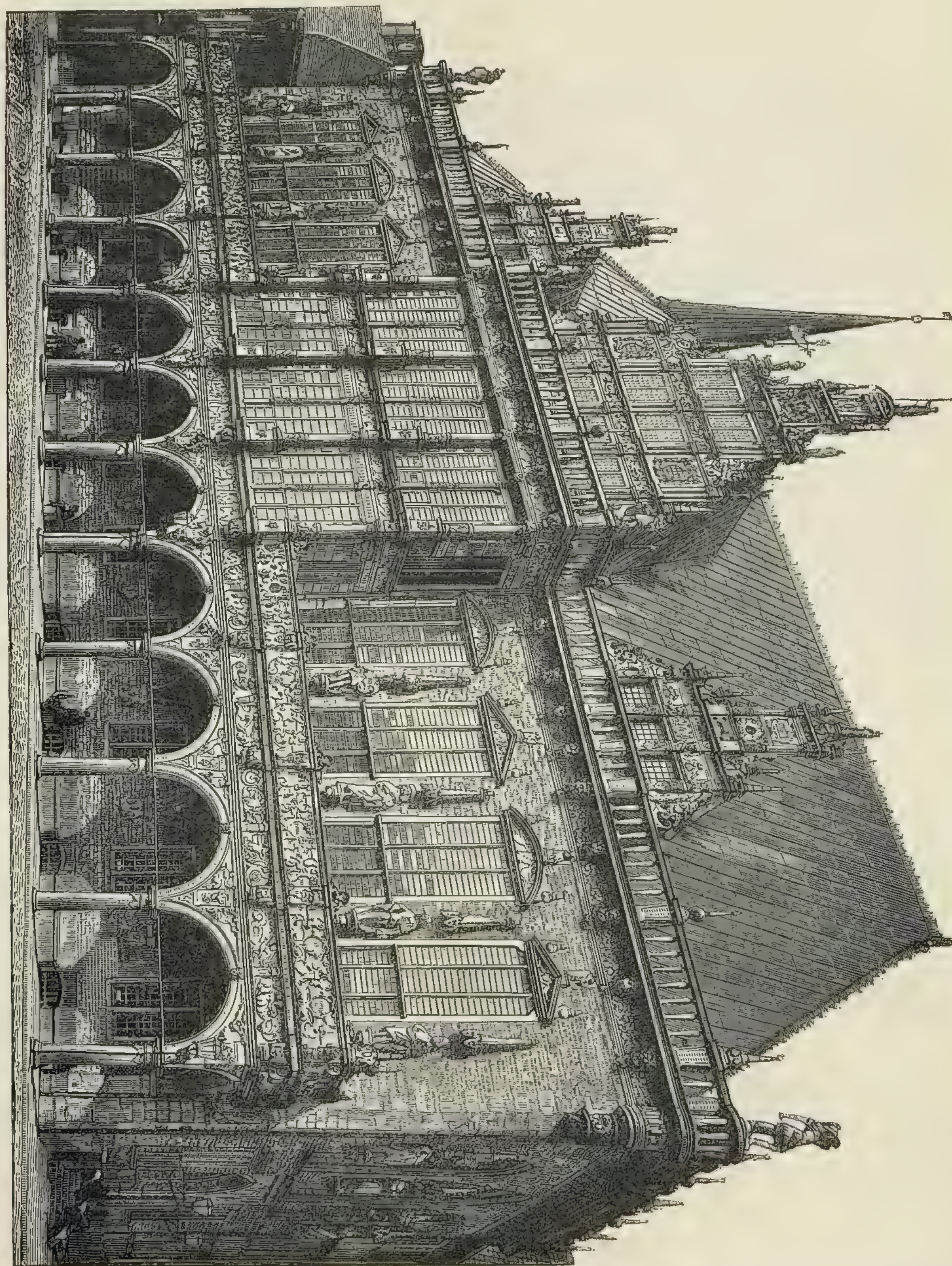


Рис. 627. Ратуша въ Бременѣ.

наетъ по плану средневѣковую крѣпость, но нѣкоторыя части исполнены въ готическомъ стилѣ. Роспись парадной залы въ главномъ этажѣ, относящаяся ко вре-

менамъ Альбрехта V и Вильгельма V, несомнѣнно исполнена по итальянскимъ рисункамъ и притомъ художникомъ, получившимъ образованіе въ Италіи.

Рис. 625. Ратуша въ Ротенбургѣ. Ратуша выстроена по плану архитектора Вольфа изъ Нюрнберга (1572) и представляетъ примѣръ старо-нѣмецкой постройки. Нижній этажъ имѣетъ видъ открытой галлереи изъ арокъ въ грубо-массивномъ стилѣ „рустика"; верхній этажъ украшенъ куполами съ фонариками.

Рис. 626. Зала Фреденгагена въ купеческомъ собраніи въ Любекѣ. Декоративное направленіе искусства въ ганзейскихъ городахъ получило значительное развитіе

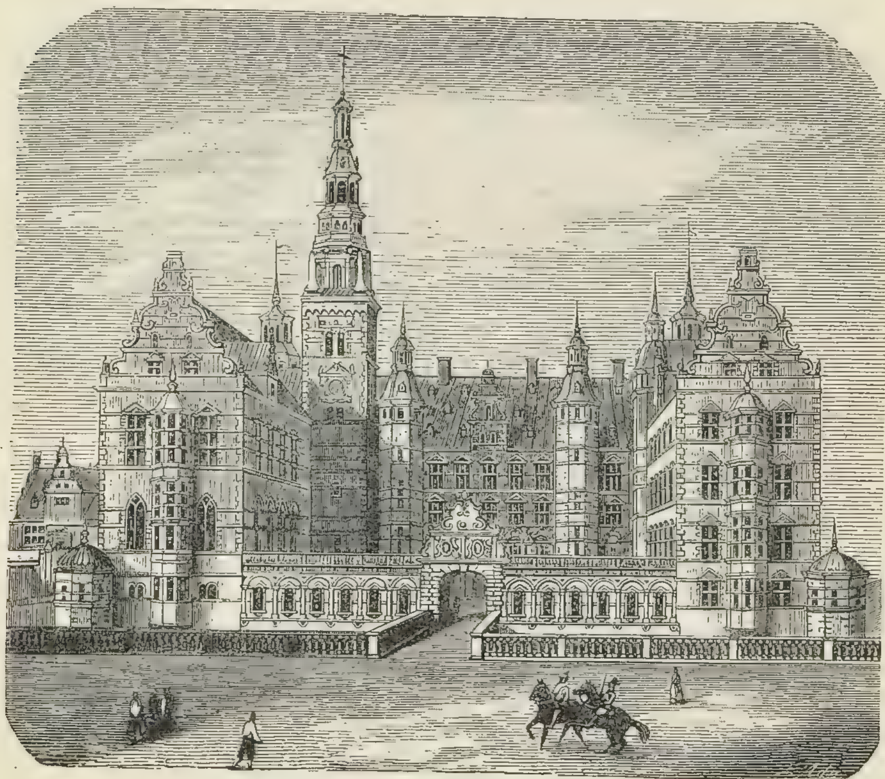


Рис. 628. Замокъ Фредериксборгъ въ Копенгагенѣ.

въ XVI вѣкѣ, и блестящая отдѣлка пространствъ часто превосходитъ собственно архитектурную красоту. Блестящая и въ то же время пріятная деревянная обшивка стѣнъ въ такъ-называемой залѣ Фреденгагена въ Любекѣ почти не имѣетъ себѣ равной.

Рис. 627. Ратуша въ Бременѣ. Центральная часть ратуши выстроена въ средніе вѣка, и къ ней въ эпоху Возрожденія былъ пристроенъ новый фасадъ (1612). По богатству пластическихъ украшеній, ратуша, съ ея аркадами, широкимъ фонаремъ, подпимающимся до самой крыши, и высокимъ фронтономъ надъ нимъ,—принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ старо-нѣмецкаго искусства.

Рис. 628. За̀мокъ Фредериксборгъ въ Копенгагенѣ. Одинъ изъ лучшихъ примѣровъ искусства въ Даніи въ эпоху царствованія Христіана IV—за̀мокъ Фредерикс-

боргъ, выстроенный въ промежутокъ времени между 1602 и 1670 годами и вновь возобновленный послѣ пожара въ 1859 году. Стиль Ренессансъ виденъ и здѣсь, хотя мѣстныя особенности остаются въ полной силѣ. Голландское происхожденіе видно въ обкладкѣ кирпичомъ и четыреугольными плитами и въ фронтонѣ, поднимающемся уступами, соединенными волютами; это направленіе свойственно всѣмъ постройкамъ „въ стилѣ Христіана IV".

Къ произведеніямъ позднѣйшихъ архитектурныхъ эпохъ мы еще вернемся въ слѣдующихъ томахъ нашего изданія.

Рис. 629. Каналъ въ Венеціи.

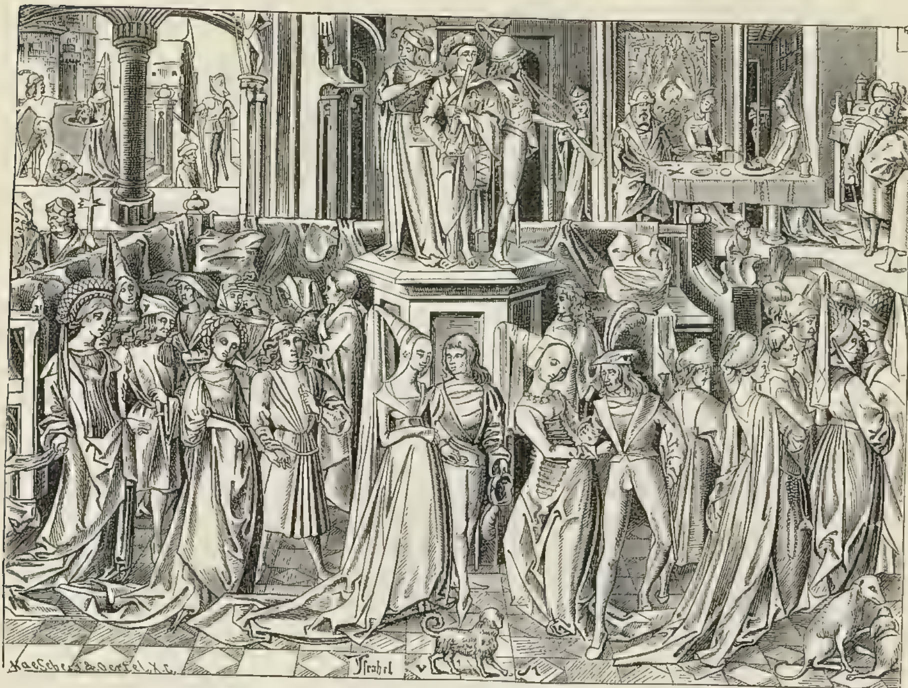


Рис. 630. Костюмы XV вѣка. Миніатюра изображаетъ праздникъ у Ирода; вдали отрубаютъ голову Іоанну.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Одежда среднихъ и новыхъ вѣковъ.

Рис. 631. Моды во Франціи въ XV вѣкѣ.

Исторія костюма — чрезвычайно обширный отдѣлъ, солидно разслѣдованный изысканіями ученыхъ; онъ можетъ служить предметомъ отдѣльнаго многотомнаго сочиненія. Мы прилагаемъ списокъ источниковъ, съ помощью которыхъ читатель можетъ обстоятельно ознакомиться съ интересующимъ его предметомъ. Здѣсь же придется ограничиться только краткимъ очеркомъ исторіи одежды въ средніе и новые вѣка *).

*) Вотъ списокъ рекомендуемыхъ матеріаловъ:

Racinet. Le costume historique. In folio. Paris 1888. VI tomes. 500 planches. Превосходное изданіе, но дорогое (600 франковъ).

Lacroix. Общаго названія серія его сочиненій по исторіи костюма и утвари во Франціи не имѣетъ; каждый томъ носитъ отдѣльный титулъ. Всего 10 томовъ.

Рис. 632. Французскій рыцарь. XIII вѣкъ.

Одежда народовъ, выступившихъ послѣ паденія Рима на арену политической дѣятельности въ Европѣ, отличалась такимъ же безвкусіемъ и угловатостью, какими отличается періодъ среднихъ вѣковъ въ искусствѣ. Къ эпохѣ Возрожденія костюмы стали болѣе эффектными и красивыми, достигая порой удивительной, небывалой роскоши.

Западно-римское и византійское вліяніе сказалось на всѣхъ народахъ южной и средней Европы: тѣ же убрусы на головѣ у женщинъ, короткія туники у мужчинъ, плащи, застегивающіеся на плечѣ,— все это то же, что и въ Византіи. Порой безвкусіе, присущее европейскимъ народамъ среднихъ вѣковъ, неестественно удлиняетъ рукава, такъ что, обтяжные у плеча, они волочатся по полу у нижняго раструба У сапога носокъ удлиняется и завертывается концомъ кверху. Рыцари заковываются сплошь въ латы и даже лошадь одѣваютъ броней. Всѣ эти панцыри, кирасы и латы должны были до-нельзя стѣснять движенія и давать просторъ только грубой мускулистой силѣ рукъ.

Рис. 633. Женская одежда XII вѣка во Франціи.

Weiss, Hermann. Kostümkunde. Geschichte der Tracht, der Geräthe etc. Stuttgart.

Falke, Jakob. Kostümgeschichte der Culturvölker. Stuttgart.

Kretschmer, A. Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum XIX Jahrhundert. Leipzig.

Hottenroth. Trachten der Völker. 2-te Auflage, 2-ter Band.

Rosenberg, Ad. Geschichte des Kostüms. Berlin. 1906.

На русскомъ языкѣ переводная «*Исторія одежды*» очень бѣдна. Можно указать только на солидное сочиненіе *Вейса* (о которомъ сказано выше), въ 6 томахъ, съ прекрасно написаннымъ текстомъ, и на «Исторію внѣшней культуры» Готтенрота, о которомъ тоже упоминалось выше.

СРЕДНЕВѢКОВОЙ ГОРОДЪ. Карлъ Красивый встрѣчаетъ Англійскую королеву у городскихъ воротъ.
Миніатюра Національной библіотеки въ Парижѣ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

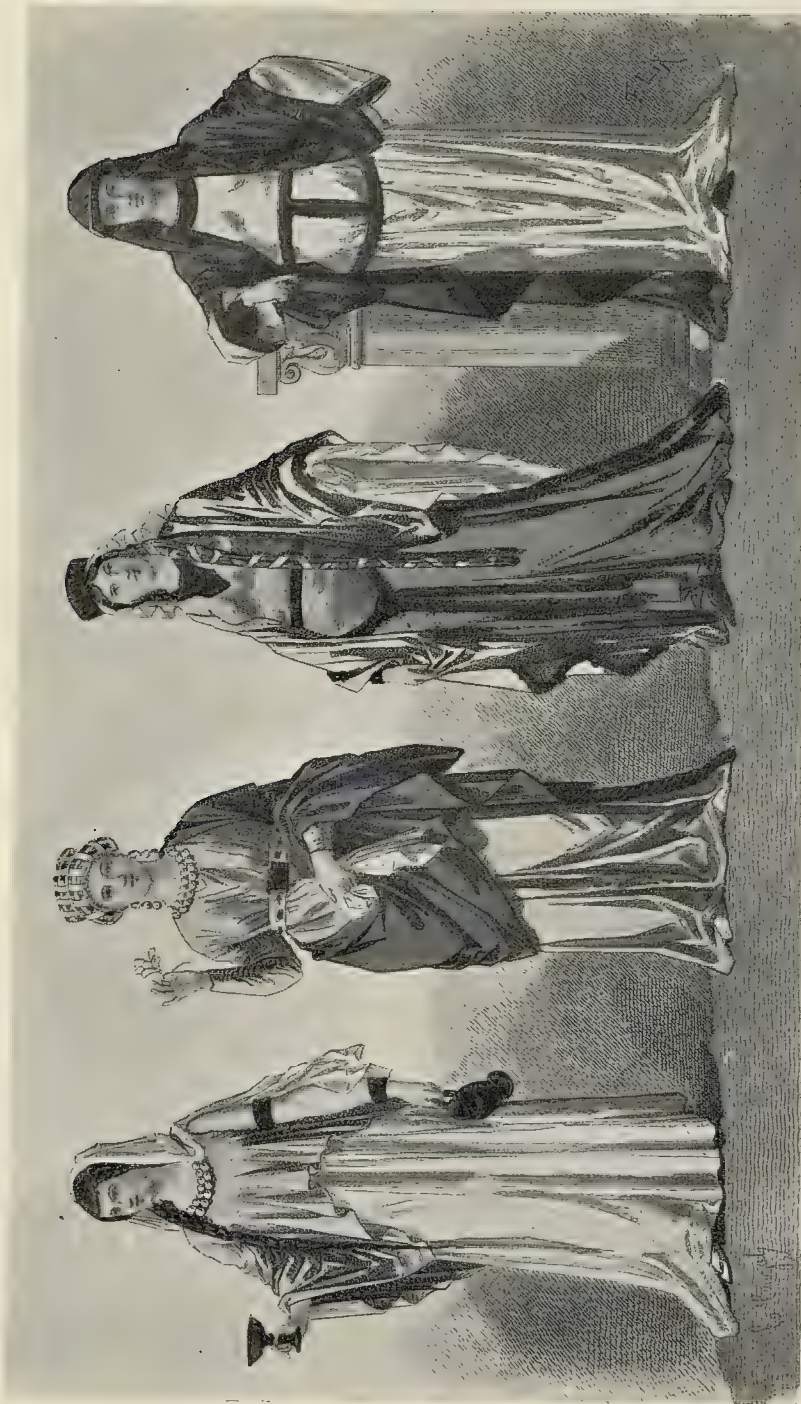


Рис. 634. Французскія женскія одежды V—IX вѣковъ.
Галло-романскія женщины (до 428 г.).—Эпоха Меровинговъ (до 752 г.).—Эпоха Карловинговъ (до 898 г.).

Рис. 635. Французскія женскія одежды X—XIV вѣковъ.

Эпоха Капетовъ (до 1364 г.). Эпоха Карловинговъ (до 987 г.).

Характерной средневѣковой одеждой являются французскія моды, бывшія всегда законодательницами для всей Европы. Въ царскомъ облаченіи чувствуется еще византійское вліяніе, но зато придворные въ короткихъ колетахъ, съ широкими, утончающимися книзу рукавами, и дамы въ остроконечныхъ колпакахъ—это уже представители средневѣковья. Колпаки эти (изображенные, между прочимъ, и на таблицѣ IX) африканскаго происхожденія, говорятъ, впервые введены въ моду

Рис. 636. Сокольники XIV столѣтія.

Агнесой Сорель, фавориткой Карла VII. Обращаетъ на себя вниманіе также востроносая обувь, которая считалась верхомъ изящества. Но во всякомъ случаѣ наивно нарисованныя миніатюры таблицъ XIII и XIV показываютъ, насколько пестра и нарядна была дворцовая толпа въ средніе вѣка.

Неловкость костюма, плотно прилегающаго къ тѣлу, стянутаго двумя или тремя поясами, повела за собою устройство такой же неудобной мебели, на которой намъ сидѣть было бы неловко. Въ такъ-называемыхъ историческихъ картинахъ современныхъ намъ художниковъ кроется постоянная ошибка, заключающаяся въ томъ, что они съ натурщиковъ (сидящихъ въ свободной и непринужденной позѣ) пишутъ тѣхъ

Рис. 637. Французская женская одежда XIV вѣка. Эпоха Карла VI (1364—1395 г.).

Рис. 638. Французскія женскія одежды XIV—XV вѣковъ.
Эпоха Карла VI, Карла VII и Людовика XI (1395—1483)

людей, которые отдѣлены отъ насъ нѣсколькими столѣтіями. Люди эти не могли такъ сидѣть, такъ ходить и ѣздить, какъ это дѣлаемъ мы: условія жизни были другія. Мы и теперь различаемъ посадку и походку различныхъ національностей:

Рис. 639. Одежды Франціи 1428 г. Карлъ VII встрѣчаютъ Іоанну д'Аркъ въ Шинонѣ. Вышивка шелками изъ Орлеанскаго музея.

турокъ сидитъ не такъ, какъ русскій; шагъ сѣверо-американскаго индійца не тотъ, что у англичанина; подвижность жестовъ итальянскаго лазарони не та, что у нашего уличнаго мальчишки; одежда, климатъ и масса мелкихъ бытовыхъ условій вырабатываютъ человѣка и его обстановку.

По мѣрѣ развитія готики, костюмъ начинаетъ принимать болѣе блестящій ха-

Рис. 640. Французскія женскія одежды XV—XVI вѣковъ. Съ 1483 по 1515 г. (Людовикъ XII).

Рис. 641. Генрихъ III, король Франціи.

рактеръ, византійскіе образцы забываются, дамы начинаютъ изощряться въ изобрѣтеніи головныхъ уборовъ: ихъ шапки вытягиваются кверху, достигая невозможной высоты; платья, сообразно со степенью родовитости, дѣлаются настолько длинными, что въ нихъ невозможно ходить; онѣ изобрѣтаютъ такіе наушники, что съ ними нельзя пролѣзть въ двери; валики, сѣтки, вуали, шнурки дѣлаютъ нарядъ буквально невыносимымъ въ общежитіи.

Мужчины были закованы въ свои негнущіеся желѣзные доспѣхи, дамы старались не отставать отъ мужей,—и понятно, что въ такихъ одеждахъ можно было сидѣть только вытянувшись на стульяхъ съ высокими прямыми спинками.

Для ношенія шлейфовъ потребовались прислужницы. Мужчины стали носить на шапкахъ страусовыя перья. Много разъ безобразіе костюмовъ, и особенно женскихъ, вызывало не только указы королей, но даже папскія буллы. Особенно много было препятельствъ изъ-за декольтированныхъ платьевъ, на которыхъ настаивали женщины и которыми всегда и вездѣ возмущались мужчины. Были періоды, особенно при бургундскомъ дворѣ, когда законодателемъ моды считался тотъ, кто навьючивалъ на себя цѣлый хаосъ невозможно странныхъ, не подходящихъ по фасону частей одежды, разсчитанныхъ только на то, чтобы поразить глазъ своею причудливостью. Приличіемъ и стыдливостью не смущались и добивались только одного, чтобы обратить на себя вниманіе общества.

Бернскій городской совѣтъ 1470 года издалъ постановленіе, по преимуществу относительно низшихъ классовъ общества, не желавшихъ отстать отъ аристократіи. „Отнынѣ ни одна женщина,—говорится въ постановленіи: — не должна носить хвостовъ у юбокъ (die Schwänze an den Röcken) длиннѣе, чѣмъ у домашнихъ ея платьевъ. Золото, серебро и драгоцѣнные камни имѣютъ право носить только лица благороднаго происхожденія; имъ воспрещается носить горностай и куницу, дабы сохранить различіе между сословіями и въ корнѣ уничтожить тщеславіе“.

Рис. 642. Головной уборъ XVI вѣка.

Даже рыцарство въ своей средѣ рѣшило по возможности вывести безумную роскошь и воспре-

ОДЕЖДА ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА. Прибытіе королевы Франціи въ Парижъ.
Миніатюра Національной библіотеки въ Парижѣ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

Рис. 643. Французскія женскія одежды XVI вѣка. Эпоха Франциска I (1515—1545).

тило носить драгоцѣнные камни и золото на виду; украшенія изъ жемчуга могли быть только на шляпкѣ, въ видѣ шнурка. Явившійся на турниръ въ бархатѣ или на конѣ, покрытомъ парчею, лишался права участія въ турнирѣ и въ наградахъ. Одновременно съ этимъ, рыцари предупреждали дамъ, чтобы онѣ не одѣвались слишкомъ пышно: такія лишались права на танцы и подарки.

Рис. 644. Нидерландскія моды начала XIII столѣтія (по Рубенсу).

Имперскіе сеймы въ Вормсѣ занимались разсмотрѣніемъ дамскихъ модъ, такъ какъ безумныя траты женщинъ, вѣроятно, слишкомъ отзывались на кошелькахъ мужей. Въ Италіи точно такъ же пробовали положить предѣлъ излишествамъ моды, даже строго опредѣляли матерію, длину и фасонъ платьевъ. Сословные костюмы здѣсь вкоренились настолько, что съ одного взгляда на каждаго мимоидущаго по улицѣ

Рис. 645. Французскія женскія одежды XVI вѣка. Эпоха Генриха II (1547—1558).

можно было опредѣлить, къ какому сословію онъ принадлежитъ. Конечно, иногда преобладалъ произволъ, такъ какъ невозможно было услѣдить за каждымъ гражданиномъ въ отдѣльности, и строгому надзору подлежали только евреи и куртизанки.

Рис. 646. Герцогъ Брауншвейгскій. 1635 г.

Особенное разнообразіе, блескъ, яркость и оригинальность костюмовъ являются въ эпоху Возрожденія. И намъ небезынтересно будетъ прослѣдить въ бѣгломъ очеркѣ выдающіеся фазисы развитія въ исторіи костюмовъ.

Главнѣйшимъ образомъ, центромъ моды, откуда она радіусами расползается во всѣ стороны, надо считать Парижъ, гдѣ блестящій французскій дворъ, молодые короли, окруженные красавицами-фаворитками, могли отдаться всей душой всѣмъ мелочамъ и погремушкамъ скоротечныхъ модъ. Необыкновенная роскошь придворныхъ праздниковъ, удивительная обстановка охотъ, въ которыхъ иные короли (Францискъ I) принимали участіе съ лихорадочнымъ увлеченіемъ, убѣжденіе въ томъ, что дворъ безъ женщины—все равно что садъ безъ цвѣтовъ или даже „дворъ безъ двора",—все это привело къ тому, что королевскій замокъ во Франціи сталъ сборнымъ пунктомъ дамской аристократіи и представилъ собою высшую школу мотовства и разврата. Расточительность и долги всегда идутъ объ руку. Гдѣ женщина царитъ по преимуществу и неослабно поддерживается желаніе нравиться, тамъ блескъ костюма стоитъ на первомъ планѣ. Екатерина Медичи, быть-можетъ, изъ политическихъ видовъ поощряя распущенность двора, во время своихъ путешествій была окружена свитой въ нѣсколько сотъ дамъ и дѣвицъ самыхъ аристократическихъ фамилій и требовала, чтобы придворные могли свободно во всякое время входить и въ ея комнаты и въ комнаты фрейлинъ. Понятно, почему кавалеры звали дворецъ земнымъ раемъ, а дамъ — его богинями. Къ этому времени нужно отнести французскую поговорку, что „дворянинъ носитъ на своихъ плечахъ весь свой доходъ".

Рис. 647. Мушки 1658 года. Звѣзды, полумѣсяцы, кареты и пр.

Но, конечно, оказывала свое вліяніе на моды и Испанія, когда подъ властью Карла V и Филиппа II въ ней сосредоточилось огромное количество населенія разныхъ европейскихъ странъ. Самъ Карлъ одѣвался сначала въ германско-бургундскій костюмъ, но потомъ, утвердившись на испанскомъ престолѣ, надѣлъ испанскую одежду, имѣвшую значительное сходство съ французской. Отличительными признаками

Рис. 648. Французскія женскія одежды XVI вѣка. Эпоха Франциска II (середина столѣтія).

испанскаго покроя былъ мавританскій орнаментъ—арабески, вышитыя золотомъ или серебромъ. Высшая аристократія носила темныя и черныя одежды, чтобы оттѣнить

Рис. 649. Королева Елизавета англійская.

бѣлизну лица, какъ доказательство отсутствія крови мавровъ. Сапоги надѣвались только для верховой ѣзды, обыкновенно же ходили въ башмакахъ. Обнаженіе плечъ и груди въ дамскихъ нарядахъ было безусловно воспрещено. Когда Карлъ V вступалъ въ Антверпенъ, дѣвицы-аристократки являлись участницами тріумфа въ про-

Рис. 650. Французскія женскія одежды XVI вѣка.

Эпоха Карла IX (1560—1574). Эпоха Генриха III (1574—1589).

зрачныхъ рубашкахъ, безъ всякаго другого платья, — но король не удостоилъ ихъ даже взглядомъ. Характернымъ признакомъ испанскаго женскаго наряда была mantilla — кружевная косынка, укрѣпленная надъ лбомъ, спускавшаяся на плечи и закутывавшая всю фигуру. Мантилья носилась только лѣтомъ, въ холодную погоду надѣвали плащъ. Дамы почтенныхъ лѣтъ носили очки, хотя бы и не были близорукими.

Рис. 651. Эпоха Людовика XIII.

Въ царствованіе Генриха III (1574—1589) вся эта роскошь и распущенность повела къ развитію самыхъ необузданныхъ и сластолюбивыхъ инстинктовъ, превращавшихъ всякое придворное пиршество въ оргію. Любимѣйшее занятіе короля было— завивать себѣ и королевѣ волосы; онъ самъ гладилъ и плоилъ воротнички, предаваясь этому занятію съ такимъ увлеченіемъ, что даже въ день своей коронаціи пропустилъ изъ-за этого часъ, назначенный для коронованія, а заторопившееся духовенство позабыло пропѣть Te Deum.

Странныя наклонности и извращенные вкусы заставляли его одѣваться въ костюмъ амазонки, съ открытою грудью и шеей, на которыхъ сверкали драгоцѣнные каменья, и это не былъ исключительно торжественный костюмъ праздника: онъ и въ домашнемъ быту ходилъ разряженный какъ кокетливая женщина,—и ему всѣми силами старались подражать его mignons—любимцы-фавориты. Дамы, напротивъ того, одѣвались по-мужски. Пиры-вакханаліи снова начинаютъ напоминать вѣкъ Нерона. Пажи и лакеи, одѣтые въ бархатъ, прошитый зо-

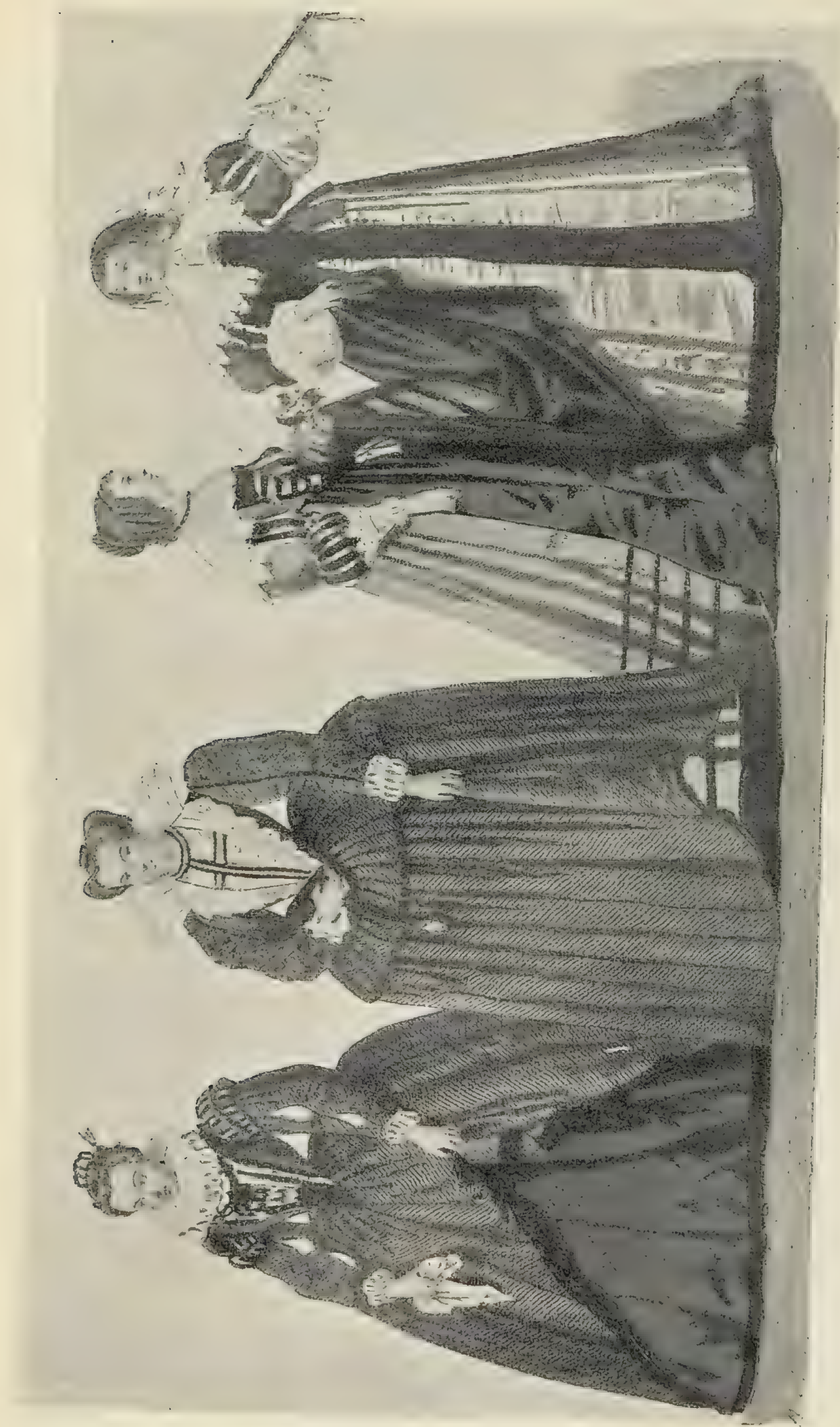


Рис. 652. Французскія женскія одежды XVI—XVII вѣковъ.
Эпоха Генриха IV (1590). Эпоха Людовика XIII (1614).

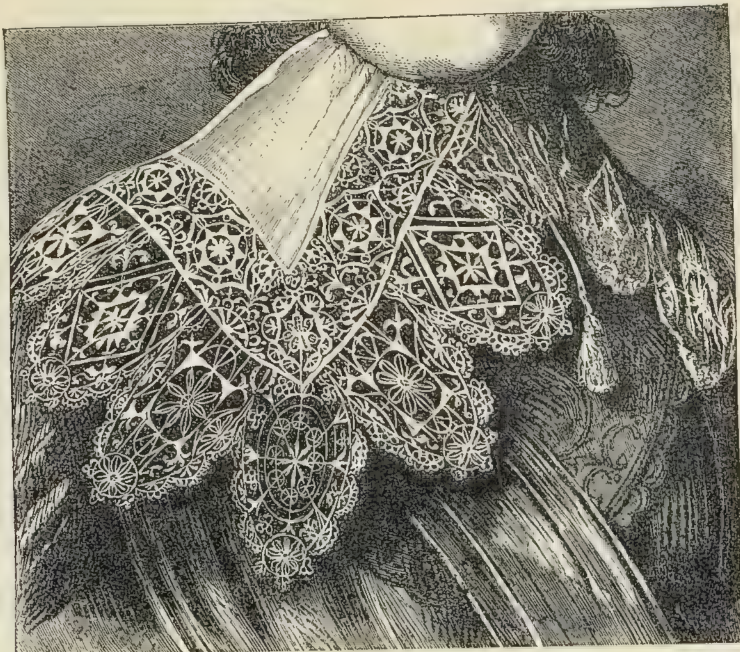


Рис. 653. Воротникъ половины XVII столѣтія.

Рис. 654. Эпоха Людовика XIII.

лотомъ и серебромъ, нерѣдко голодали, такъ какъ у короля не хватало денегъ на ихъ прокормъ.

Только на того изъ придворныхъ обращали вниманіе, кто имѣлъ двадцать или тридцать костюмовъ, смѣняемыхъ ежедневно. На голову мужчины надѣвали женскій токъ, румянились, носили серьги и небольшіе усики, спереди камзола дѣлали вырѣзанный мысъ, стягивали насколько возможно талію; руки и ноги должны были быть по возможности маленькія. Мелко сплоенные воротники были до того огромны и такъ плотно охватывали шеи, что головы казались лежащими на блюдѣ. Герцогъ Сюлли разсказываетъ, что, войдя однажды въ кабинетъ короля, онъ, въ числѣ оригинальныхъ подробностей туалета, замѣтилъ висѣвшую у него на шеѣ, на широкой лентѣ, корзиночку, въ которой копошились щенята. Въ одномъ остроумномъ памфлетѣ, относящемся къ царствованію Генриха III, заглавіе котораго по неприличію привести

невозможно, говорится между прочимъ: „каждый обыватель можетъ одѣваться, какъ ему будетъ угодно, только бы одѣвался роскошно и не соображался ни съ

Рис. 655. Герольдъ эпохи Людовика XIII.

своимъ положеніемъ ни со своими средствами. Какъ бы ни была драгоцѣнна матерія, ее все-таки слѣдуетъ отдѣлать драгоцѣнными камнями и золотомъ, иначе владѣльца ея нельзя признать порядочнымъ человѣкомъ. Какъ бы хорошъ ни былъ костюмъ, но носить его долѣе мѣсяца невозможно: это могутъ дѣлать только скряги или люди безъ вкуса“.

Мы имѣемъ слѣдующее описаніе двухъ современныхъ франтовъ. „На одномъ камзолъ совершенно обтяжной, словно онъ къ нему приклеенъ, коротенькій, съ узенькими рукавами; шляпа съ высокой заостренной тульей и крохотными полями. Плащъ tabaré далеко волочится по землѣ. Длинныя панталоны

Рис. 656. Кавалеръ двора Людовика XIII.

Рис. 657. Кавалеръ двора Людовика XIII.

во вкусѣ Марини, по провансальской модѣ. На другомъ камзолъ широчайшій, весь въ рубцахъ, подбитый и круглый, сзади похожій на спину лошади. Шляпа плоская, какъ блюдо, поля у ней въ полтора фута ширины; на ногахъ небольшой валикъ со сборками; на шеѣ брыжжи, похожія на жерновъ“.

Безобразное поведеніе Генриха III и его двора оказывало самое губительное вліяніе на общество въ теченіе цѣ-

Рис. 658. Французскія женскія одежды XVII—XVIII вѣковъ.

Эпоха Короля-солнца (1668—1694). Эпоха Людовика XV (1720—1760)

лыхъ 15 лѣтъ. Хотя сравнительно небольшое меньшинство подражало королю въ привычкахъ и модахъ, но все-таки это меньшинство существовало. Поступками короля возмущались, на него писали памфлеты, называли его „goudronneur decollé de sa femme et friseur de ses cheveux“ (женинъ гладильщикъ и волосочесъ). Смѣлые проповѣдники изъ духовенства открыто съ каѳедры называли дворъ безпутнымъ, говорили, что бытъ его—не что иное, какъ шутовское глумленіе надъ бѣдностью народа.

Рис. 659. Костюмъ 1740 года во Франціи.

Генриху IV (1589 — 1610) до нѣкоторой степени удалось положить предѣлъ придворному распутству. Онъ былъ чрезвычайно богатъ, мужественъ, добръ, честенъ, человѣченъ и справедливъ. Но зато страсть къ фавориткамъ достигла у него такихъ размѣровъ, что дворцовые расходы только увеличивались, а не уменьшались. Король любилъ, чтобы близкія ему дамы были одѣты роскошно, — прочій дворъ имъ подражалъ. Роскошь одежды дошла до того, что маршалъ Де-Бассонъ-Пьерръ заказалъ себѣ къ крестинамъ дофина платье изъ шелковой парчи, вышитой золотомъ и жемчугомъ; жемчугу пошло 50 фунтовъ, вслѣдствіе чего платье стоило 16.000 ливровъ. Впрочемъ, самъ король одѣвался сравнительно скромно, предпочитая испанскій покрой, уступая въ этомъ желаніямъ своихъ дамъ. Къ числу новыхъ изобрѣтеній дамскаго туалета въ эту пору нужно отнести полукруглый складной вѣеръ, появившійся впервые въ XVI столѣтіи; носили его, какъ носятъ и теперь, на цѣпяхъ у пояса, гдѣ подвѣшивались такъ же: круглое зеркальце въ богатой оправѣ и часы, называемые тогда oeuf de

Nurenberg (такъ какъ они имѣли яйцеобразную форму и были изобрѣтены въ Нюренбергѣ).

Рис. 660. XVIII вѣкъ.

Королева Маргарита (1589—1615) оказывала большое вліяніе на моду, и объ ея умѣніи одѣваться къ лицу говорили съ восторгомъ. „Что бы ни надѣла наша прекрасная королева, — пишетъ ея современникъ: — чепчикъ или вуаль, — она оди-

Рис. 661. При дворѣ императора Іосифа II.

наково прекрасна. У нея всегда какое-нибудь нововведеніе, но, когда другія дамы начинаютъ ей подражать, у нихъ это выходитъ не то. Мнѣ нерѣдко приходилось ее видѣть въ атласномъ бѣломъ платьѣ съ золотой вышивкой, въ креповомъ или газовомъ вуалѣ, небрежно вьющемся вокругъ ея головки,—и прекраснѣе этого я ничего не знаю. Пусть восторгаются красою древнихъ богинь; передъ красою нашей королевы онѣ были бы просто горничными. Каковъ бы ни былъ фасонъ ея платья, грудь и шея ея были всегда открыты, ея прелестная голова носила столько жемчуга и драгоцѣнныхъ камней, какъ будто хотѣла поспорить съ блескомъ звѣздъ неба, и золотая матерія, полученная въ подарокъ отъ султана, дѣлала ея станъ еще стройнѣе; каждый локоть такой матеріи стоилъ 100 ливровъ, и надо было имѣть большую физическую силу, чтобы выдерживать его на себѣ,

Рис. 662. Куафюра Маріи-Антуанетты.

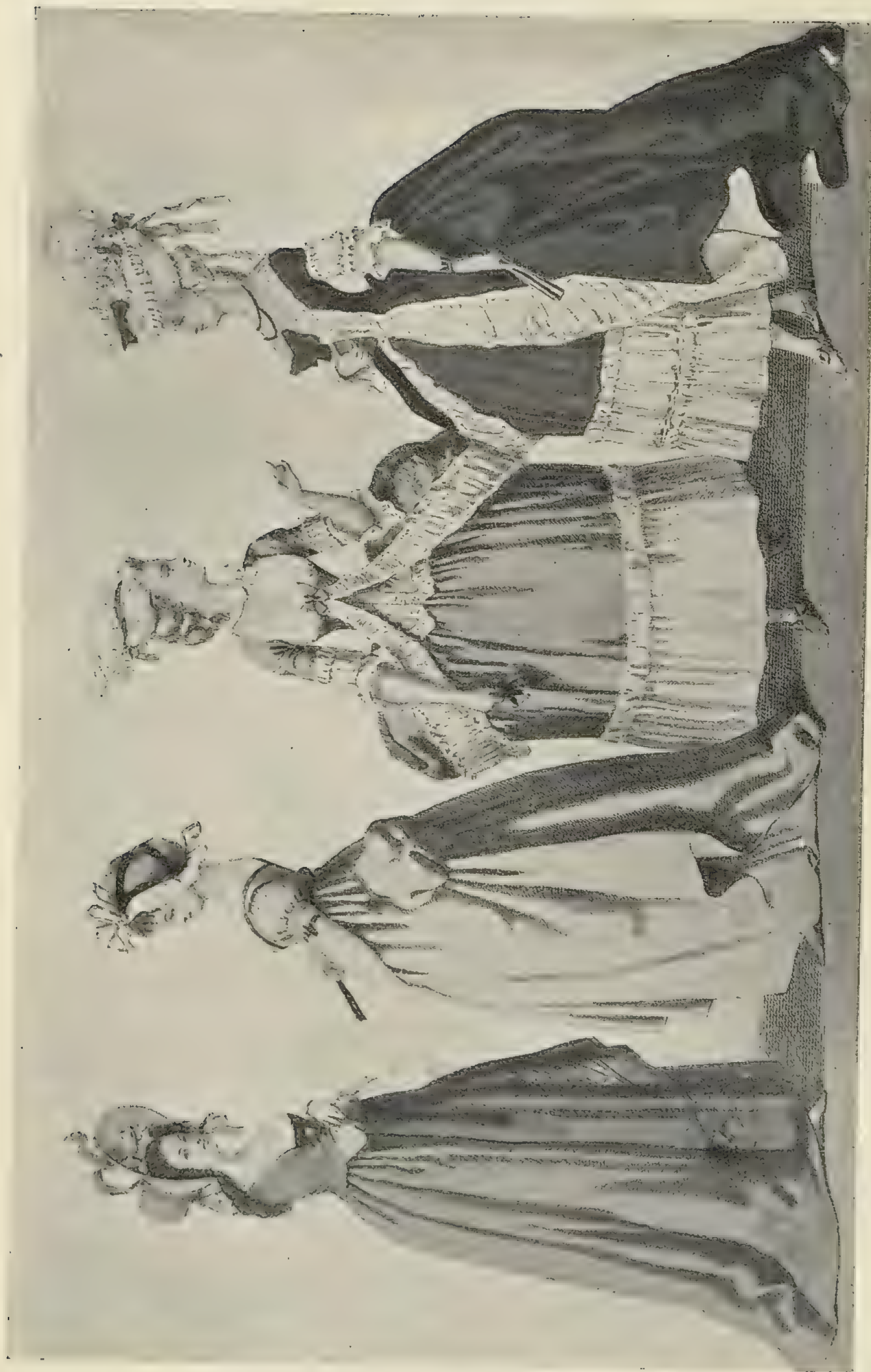


Рис. 663. Французскія женскія одежды XVIII вѣка.
Эпоха Людовика XVI (восьмидесятые годы).

Рис. 664. Французскія женскія одежды.
Эпоха директоріи и имперіи (конецъ XVIII, начало XIX в.).

а между тѣмъ королева ходила въ немъ цѣлыми днями". Далѣе авторъ говоритъ, что на религіозныхъ процессіяхъ она держалась съ такимъ достоинствомъ и граціей, что всѣ на нее засматривались и не могли молиться.

Рис. 665. Костюмъ эпохи директоріи.

Царствованіе Генриха IV только увеличило спросъ на разнообразіе въ модахъ, и нѣкоторыя части туалета дошли до утрировки. Вырѣзъ лифа довели почти до пояса, такъ что приходилось подшивать снизу нагрудникъ изъ тонкой, расшитой прорѣзью, матеріи. Эта мода привилась очень скоро, и обнаженіе плечъ вскорѣ приняло такіе размѣры, что въ 1591 году папа Иннокентій IX буллою предписалъ всѣмъ дамамъ прикрыться непрозрачной матеріей, подъ страхомъ отлученія отъ церкви. Юбка становилась все шире и уродливѣе; вокругъ таліи устраивали цѣлое колесо фижмъ, окружность котораго достигала 12 фут. Колесо это сверху прикрывалось звѣздообразною плоенною оборкой изъ той же самой матеріи, изъ которой сдѣлано было платье, а отъ него книзу прямой тумбой шла юбка. Воротники самыхъ разнообразныхъ фасоновъ, сплошь кружевные, прошитые золотыми и серебряными нитями, поднимались иногда выше головы. Среднее сословіе, одѣвавшееся болѣе скромно, называло аристократическихъ барынь—dames aux gorges nues, а знатныя дамы въ свой

Рис. 666. Одежды французскаго общества 1789 года. Выставка картинъ въ Королевской Академіи. Картина Ромбера.

чередъ называли ихъ—по той обуви сѣраго цвѣта, который онѣ носили — grisettes. Трауръ тоже подчинялся модѣ, и Генрихъ IV смѣнилъ прежній траурный цвѣтъ французскихъ королей, фіолетовый и красный, на черный. Онъ носилъ, оплакивая

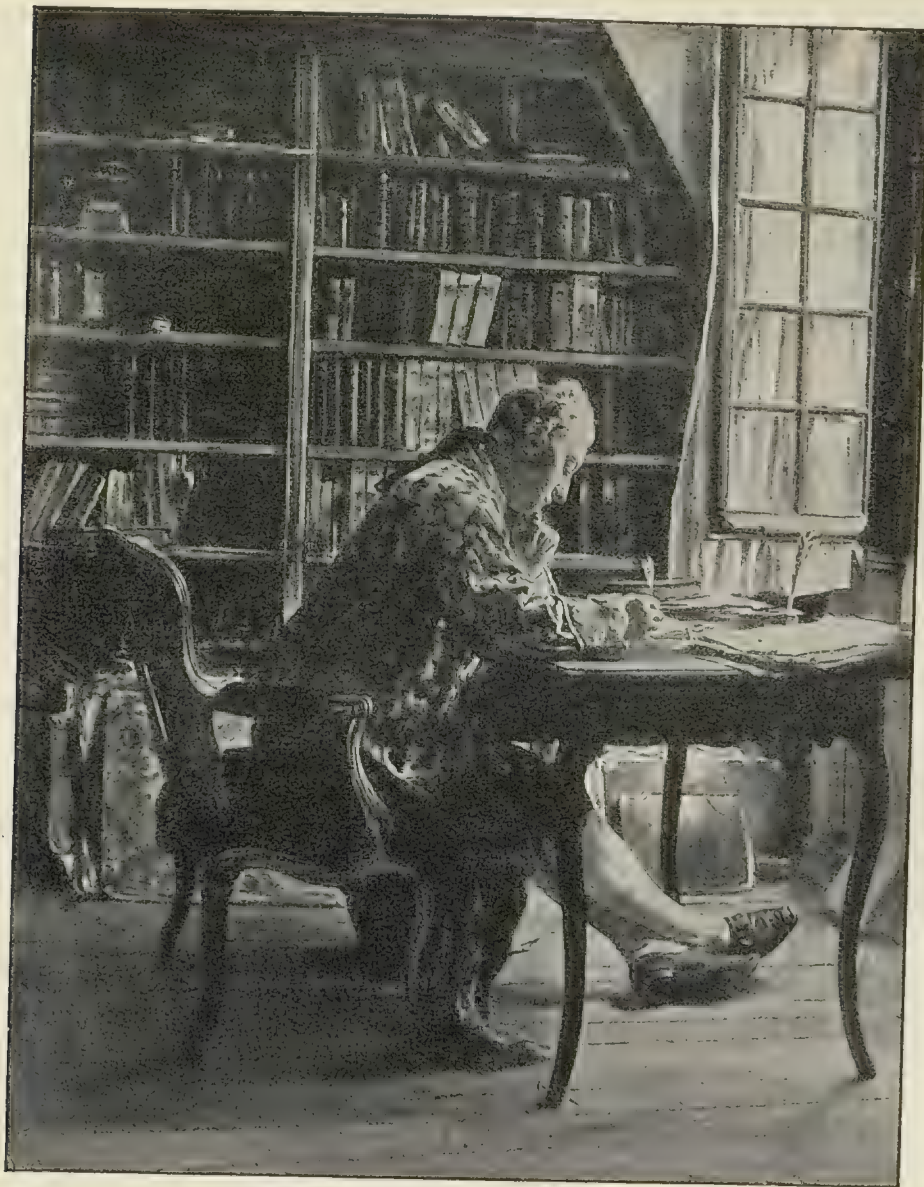


Рис. 667. XVIII вѣкъ (по Мессонье).

своихъ фаворитокъ, черный костюмъ, вышитый серебряными слезами, черепами и потухшими факелами.

Женщинамъ дозволялось носить, кромѣ черного, бѣлый и коричневый цвѣтъ, и только съ Генриха IV черный цвѣтъ сталъ общеупотребительнымъ.

Англія, въ большинствѣ случаевъ, подражала Франціи и только варіировала

ея моды. Генрихъ VIII подражалъ французамъ, — но роскошь, до 1558 года, была умѣренна. При Елизаветѣ внѣшній блескъ затмилъ всѣ дворы Европы. На пріемѣ французскаго посла фонъ-Бирона королева была въ платьѣ, надъ которымъ работали три недѣли сто человѣкъ. Послѣ ея смерти осталось три тысячи платьевъ.

Конечно, на сѣверѣ далеко не сразу парижскія моды могли получить права гражданства, особенно въ Швеціи, гдѣ простота держалась очень долго. Короля Густава Эриксона упрекали въ томъ, что при дворѣ его носятъ вырѣзныя платья на иностранный манеръ, на что король отвѣчалъ: „каждый воленъ портить свои платья".

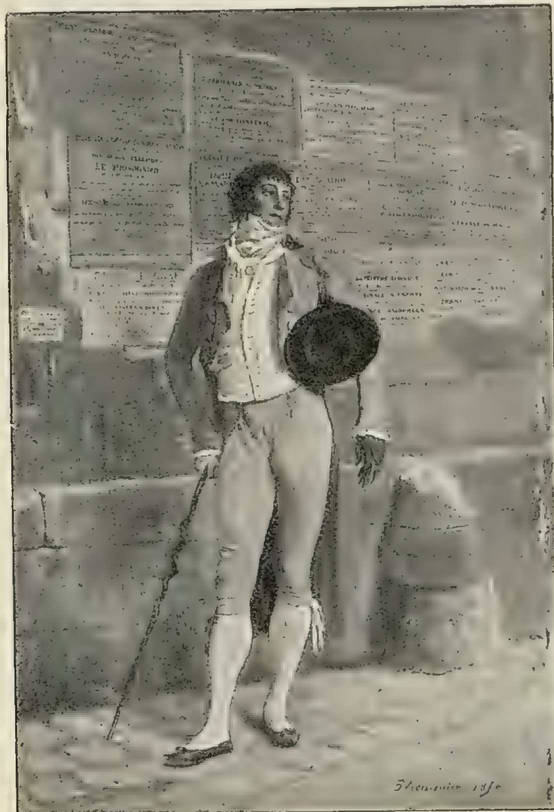


Рис. 668. Incroyable (по Мессонье).

Въ Германіи тоже не остались равнодушны къ модамъ и, по разсказу одного современника, мѣняли одежду каждый день. Обувь съ длинными носками смѣнилась широконосой, все узкое, обтянутое—стало свободнымъ, просторнымъ; женская одежда стала приличнѣе и богаче. Особенно видное мѣсто пришлось занять въ модѣ такъ-называемымъ *прорѣзамъ*. Узкая одежда въ обтяжку не могла нравиться дѣятельной германской молодежи и военнымъ людямъ въ особенности. Свобода и безцеремонность движеній при обтянутости могла быть обусловлена только прорѣзами. Такимъ образомъ прорѣзъ впервые появился на локтевомъ, плечевомъ и колѣнномъ сгибахъ. Конечно, прорѣзы эти подшивались снизу другой матеріей, хотя иные ландскнехты, изъ бѣдности, а иногда изъ хвастовства, выставляли напоказъ голое тѣло. Ставъ модою, прорѣзы, въ высшемъ обществѣ, распространились по всему костюму, приняли разныя фигуры—листьевъ, арабесокъ, крестовъ, звѣздъ, треугольниковъ, квадратовъ и проч. Одежда стала напоминать сѣтку, связанную изъ разныхъ ленточекъ. Матерія, проглядывавшая изъ-за прорѣзовъ, была непремѣнно другого цвѣта и притомъ рѣзко противоположнаго: свѣтлые цвѣта соединялись съ самыми темными. Обиліе прорѣзовъ привело къ тому, что собственно платьемъ сдѣлалась исподняя подшивка, а верхній камзолъ образовался изъ нашитыхъ ленточекъ. Германскія дамы, желавшія въ прорѣзахъ не отстать отъ супруговъ, должны были, конечно, признать юбку неудобной для такихъ операцій и сосредоточили все свое вниманіе на лифѣ и главнымъ образомъ

на рукавахъ. Значительно открытое декольте, занесенное изъ Франціи, подъ вліяніемъ или природно-нѣмецкой щепетильности, а, можетъ-быть, и суроваго климата, продержалось недолго; вскорѣ даже молодыя женщины стали закрывать грудь вплоть до самой шеи.

Пунктуальность и точность нѣмцевъ много способствовала тому, что нигдѣ не появлялось такихъ подробныхъ, мелочныхъ постановленій относительно костюма, какъ въ Германіи. Каждый князекъ, каждый владѣтель округа, каждая городская община считали обязанностью издавать на этотъ счетъ свои особенныя постановленія. Конечно, постановленія эти почти никогда не достигали своей цѣли, и мода все-таки брала свое. Писатели того времени возмущаются современнымъ состояніемъ модъ: „У каждой націи, у каждой страны, — пишутъ они: — есть свой собственный костюмъ, только у насъ, нѣмцевъ, нѣтъ ничего своего. Мы одѣваемся и по-французски, и по-венгерски, и чуть ли не по-турецки, а по глупости нашей ничего своего придумать не въ состояніи. Чего-чего мы ни дѣлали за послѣднія 30 лѣтъ! Кроили и перекраивали наши панталоны на разные лады, и такая подлая и омерзительная одежда вышла изъ нихъ, что порядочному человѣку становится страшно и возмутительно. Ни одинъ висѣльникъ не мотается такъ отвратительно въ своей петлѣ, до того не истрепанъ и не растерзанъ, какъ наши теперешнія панталоны... Фу, какой срамъ! (Pfui der Schande)“.

Рис. 669. Конецъ XVIII вѣка (по Лебренъ).

Дѣйствительно, прорѣзы къ половинѣ XVI столѣтія доведены были до такой крайности, что сокрушенія почтеннаго Вестфаля были вполнѣ основательны; хотя количество прорѣзовъ на платьѣ и уменьшилось, но изъ нихъ выпускалась подкладка въ такомъ количествѣ, что изъ каждаго прорѣза висѣлъ мѣшокъ. Изобрѣтателемъ этой одежды ландскнехтовъ (названной Pluderhose) называютъ курфюрста Морица

Магдебургскаго. Проповѣдники произносили громовыя рѣчи противъ нелѣпыхъ модъ, издавали книжки, обличающія нечестивыхъ. Извѣстный франкфуртскій профессоръ Андрей Мускулусъ въ одной изъ проповѣдей восклицаетъ: „кто хочетъ видѣть эти Pluderteufel (вм. Pluderhosen), не ищи ихъ у католиковъ, а иди въ тѣ земли и города, которые носятъ названіе лютеранскихъ и евангелическихъ; тамъ можно насмотрѣться на нихъ до тошноты, и у каждаго сердце защемитъ и задрожитъ отъ ужаса, какъ при видѣ какого-нибудь морского чудища“ *).

Рис. 670. Генсборо. Мальчикъ въ голубомъ. Англійскія моды XVIII вѣка.

Намъ странно и непривычно подумать, что костюмъ гражданъ можетъ причинить столько заботъ правительству. Мы останавливаемся на исторіи съ Pluderhose какъ на одномъ изъ самыхъ характерныхъ эпизодовъ въ исторіи человѣческой одежды. Несмотря на запрещеніе властей, шароварное безобразіе достигло наконецъ того, что въ Даніи было приказано разрѣзать этотъ костюмъ на каждомъ, кто покажется въ немъ на улицѣ. Курфюрстъ Бранденбургскій Іоаннъ II пошелъ еще далѣе: видя, что его постановленіе не дѣйствуетъ, онъ приказалъ схватить нѣсколько такихъ шароварниковъ, посадилъ ихъ въ клѣтку и три дня выставлялъ ихъ на потѣху народа, подъ звуки музыки, игравшей передъ клѣткой. Духовенство, съ своей стороны, не дремало и, для уничтоженія „непотребнаго дьявольскаго костюма“, стращало даже чудесами **).

Въ XVII вѣкѣ изысканность одежды все более и болѣе входитъ въ свои права, по мѣрѣ смягченія нравовъ и развитія утонченной вѣжливости. При томъ могуществѣ и силѣ, которыя пріобрѣтаются правленіемъ двухъ великихъ политиковъ, Арманда Ришелье и Мазарини, гостиная короля дѣлается первою въ странѣ. Прежніе знатные роды, стоявшіе по благородству своей крови наравнѣ съ королями, бывшіе

*) Вейсъ, т. III, ч. II.

**) «Въ Укермаркѣ,—говорилось въ одной проповѣди:—овца произвела на свѣтъ кусокъ мяса, въ видѣ панталонъ, а въ другомъ мѣстѣ родился младенецъ въ этихъ чортовыхъ штанахъ...»

нѣсколько столѣтій тому назадъ баронами, равными монарху по власти, теперь превращаются въ сановниковъ, придворныхъ, т.-е. людей, несущихъ какую-либо дворцовую должность: камергера, егермейстера, главнаго конюшаго и проч., съ опредѣленнымъ жалованьемъ отъ короля. Блескъ двора и изящество воспитанія, конечно, возвышаютъ нравственныя понятія человѣка, по крайней мѣрѣ, по его собственному убѣжденію, и онъ считаетъ себя принадлежащимъ къ высшему слою общества: девизомъ его становится „noblesse oblige". Четыре тысячи убитыхъ на дуэли дворянъ въ царствованіе Людовика XIII яснѣе всего говорятъ о тѣхъ взглядахъ на честь, которые имѣло тогдашнее французское дворянство.

Въ половинѣ XVII столѣтія мужчины носятъ сапоги съ воронкообразными голенищами, куртку, застегивающуюся только у ворота, прикрытаго великолѣпнымъ кружевнымъ воротникомъ. Шляпы у мужчинъ— огромныя, съ перьями. Женщины носятъ таліи довольно длинныя, съ корсажемъ, оканчивающимся спереди длиннымъ мысомъ. Декольте въ половинѣ вѣка было уже умѣренное, въ 20-хъ же годахъ этого столѣтія едва прикрывалась кружевомъ нижняя часть груди. Самъ король протестовалъ противъ такого безобразія и спрыснулъ декольте одной изъ откровенныхъ дамъ, набравъ въ ротъ краснаго вина. Тогда всѣ надѣли на себя кружевныя косынки. Платьевъ, собственно говоря, было два: верхнее, расходившееся спереди, и нижнее, видное изъ-подъ верхняго. Были они всегда разныхъ цвѣтовъ. У нѣкоторыхъ дамъ и мужчинъ видны цвѣтныя розетки изъ лентъ, такъ-называемыхъ faveurs. Мѣсто нахожденія розетки обличало настроеніе носившаго: mignon носили у сердца, assassin—на шеѣ и проч.

Рис. 671. Генсборо. Женскій портретъ. Англійскія моды XVIII вѣка.

Версаль кишитъ разряженными франтами цѣлое утро; они вертятся передъ зеркалами, прицѣпляя себѣ ленты, приглаживая хорошенько парикъ. Но едва приходитъ извѣстіе о войнѣ, дворецъ мгновенно пустѣетъ, и тѣ же разряженные щеголи летятъ на битву, какъ на балъ. Они такъ же спокойно, какъ передъ зеркаломъ,

стоятъ подъ ядрами по десяти часовъ кряду. Всѣ они красно говорятъ, всѣ льстивы, обходительны, вѣжливы. Король снимаетъ шляпу при встрѣчѣ съ простой горничной. Учтивый герцогъ, имѣвшій привычку всѣмъ отдавать поклоны, идя по Версалю, долженъ былъ держать шляпу въ рукѣ. „Весь этотъ дворъ,—по выраженію Тэна,—былъ прелестнымъ садомъ съ нѣжными растеніями и столь тонкимъ запахомъ, что мы теперь, въ нашъ суровый, все уравнивающій вѣкъ, можемъ съ трудомъ вызвать передъ собою вѣрное представленіе о нихъ“.

Рис. 672. Германскія одежды въ XVIII вѣкѣ (по Менцелю).

Такіе люди, такіе характеры воспроизвели вокругъ себя такую же тонкую, изящную, ароматную, такъ сказать, обстановку. Сады Версаля, съ его Тріанонами, съ симметрично остриженными аллеями, съ мраморными бассейнами и фонтанами, прелестными группами миѳологическихъ божествъ, съ чудесными цвѣтниками,—вотъ та оранжерея, въ которой могли возрасти эти экзотическія растенія.

Изящный стиль письма никогда не былъ доведенъ до такой высшей степени совершенства, какъ при Версальскомъ дворѣ. Его впитывали въ себя вмѣстѣ съ воздухомъ, и, по выраженію Курье: „всякая камеристка смыслила въ этомъ стилѣ больше, чѣмъ любая современная академія наукъ“.

Понятно, какъ это отразилось на литературѣ: Паскаль, Ларошфуко, Буало, Лафонтенъ, Расинъ, Мольеръ, Корнель, Боссюэтъ — вотъ люди, которыхъ никогда никто не превосходилъ въ блескѣ стиля.

Но абсолютизмъ правительства, доведенный до крайности, не дозволилъ вер

сальской эрѣ продлиться долго. Буржуазія и мѣщанство, получивъ образованіе и обогатившись, стали гласно выражать свое недовольство злоупотребленіями власти. Дѣло, какъ извѣстно, кончилось революціей,—но къ этому періоду Франціи мы возвратимся далѣе.

Женскія моды носили на себѣ въ эту пору отпечатокъ не только дамскаго, но и мужского вкуса, такъ какъ желанія короля, конечно, принимались въ разсчетъ придворными дамами. Но несомнѣнно и то, что фаворитки вносили въ данную моду много своего личнаго вкуса, зависѣвшаго отъ того, что шло и не шло къ ихъ наружности.

Рис. 673. Концертъ въ Сансуси (по Менцелю).

Madame Монтеспанъ отличалась богатствомъ матерій и роскошью отдѣлки на своихъ платьяхъ; прелестная Фонтанжъ стояла по преимуществу за игривую откровенность фасона; маркиза де-Ментенонъ ввела самую скромную простоту, доходившую до лицемѣрія. Великими выдумщицами модъ для необычайнаго суженія таліи былъ изобрѣтенъ весьма тугой корсетъ, остовъ котораго состоялъ не только изъ китоваго уса, но и изъ желѣзныхъ пластинокъ. Прическа къ концу XVII и въ началѣ XVIII вѣка приблизилась къ мужскому парику; стали появляться головные уборы, нерѣдко въ три фута вышины; каждая часть куафюры имѣла свое названіе: пустынникъ, герцогъ, капуста, спаржа, труба, органъ, первое небо, второе небо и т. д. Маркиза де-Ментенонъ увѣряла, что куафюра иной герцогини вѣситъ болѣе, чѣмъ она сама. Самъ король протестовалъ противъ такого безвкусія. Косметики, конечно, занимали не послѣднее мѣсто. Дамы раскрашивали себѣ губы, щеки, брови, плечи, уши и руки. Огромнымъ успѣхомъ пользовались мушки всевозможныхъ формъ и

названій, налѣпляемыя на лицо; а такъ какъ онѣ постоянно отваливались, то каждая модница должна была имѣть съ собою приличный запасъ ихъ въ коробочкѣ. Порою и мужчины не отставали отъ дамъ и румянились такъ, что вызывали негодованіе болѣе разумныхъ современниковъ.

Выше было сказано, что Франція, при томъ политическомъ значеніи, которое она имѣла въ XVII и XVIII вв. въ Европѣ, при блескѣ и роскоши Версальскаго двора, сдѣлалась законодательницею модъ для всего міра. Этикетъ придворныхъ сталъ въ то же время кодексомъ приличія въ обществѣ. Моды въ XVIII столѣтіи претерпѣваютъ самыя удивительныя измѣненія. Кавалеры, носившіе во времена регентства широко распахнутые кафтаны, вдругъ начинаютъ наглухо застегиваться. Фалды кафтана поднимаются все больше и больше, подкладываются китовымъ усомъ и въ концѣ концовъ начинаютъ походить на тѣ коротенькія юбочки, въ которыхъ пляшутъ балетныя танцовщицы; камзолъ съ годами то начинаетъ удлиняться до колѣнъ, то снова поднимается выше, доходя до половины бедра. Парики то дѣлаются огромными, то умѣренными. Изъ Пруссіи заносится въ Парижъ мода Фридриха-Вильгельма I: косы съ четыреугольнымъ бантикомъ изъ черной тафты на концѣ; иные франты, не довольствуясь одной косой, заплетали двѣ и болѣе. Каждое сословіе установило свой парикъ: сановники и духовенство носили парикъ in-folio или à la Sartine; доктора—парикъ à trois marteaux; дворяне—perruque à circonstance; средній классъ—à boudin и проч. Потомъ стали причесывать свои волосы, какъ парики, и ихъ пудрить. Ассортиментъ туалета, состоявшій изъ перчатокъ, часовъ, шпаги и трости, увеличился еще табакеркой, такъ какъ нюхать—было высшимъ признакомъ порядочности.

Къ концу XVIII столѣтія появляется фракъ — измѣнившійся кафтанъ, фалды котораго заворочены наружу; карманы съ боковъ исчезаютъ, воротъ дѣлается узенькимъ, стоячимъ. Разныя формы фраковъ въ революціонную эпоху появлялись и съ бо̀льшимъ или меньшимъ успѣхомъ держались нѣкоторое время въ модѣ. Парижане продѣлали рядъ самыхъ невозможныхъ попытокъ для того, чтобы создать цѣлесообразный костюмъ. Иногда переднюю часть фрака они спускали до бедеръ, иногда находили удобнымъ окончить ее возлѣ грудной кости; фалды росли, удлинялись, заострялись, потомъ вдругъ опять сдѣлались коротенькими и круглыми. Парики къ концу столѣтія исчезли, и вмѣсто нихъ записные франты распустили вдоль щекъ густыя космы изъ собственныхъ волосъ, носившія названіе oreille de chiens. Наполеонъ, вступивъ на престолъ, выстригся чуть не подъ гребенку, и всѣ, разумѣется, послѣдовали его примѣру.

Конечно, еще бо̀льшимъ измѣненіямъ подвергался женскій костюмъ. Фижмы, появившіяся въ началѣ XVIII столѣтія, въ подражаніе англичанкамъ, скоро увеличились до необычайнаго размѣра — семи футовъ въ діаметрѣ. Сдѣланныя изъ тугонакрахмаленнаго полотна, онѣ потребовали особеннаго каркаса изъ тростниковыхъ и стальныхъ обручей и распорокъ изъ китоваго уса, потребленіе котораго усилилось до того, что въ 1722 году Нидерланды назначили субсидію въ 600.000 флориновъ обществу китолововъ, такъ какъ торговля усомъ становилась съ каждымъ днемъ прибыльнѣе. Духовенство приходило въ ужасъ отъ такихъ антихристіанскихъ затѣй.

Рис. 674. Французскія женскія одежды. Моды первой четверти XIX вѣка.

Рис. 675. Французскія женскія одежды. Моды второй четверти XIX вѣка.

Аббаты говорили не только проповѣди, но даже печатали брошюры противъ фижмъ. Жанъ Дюге напечаталъ статью: „Indécence des paniers", которая произвела сильное впечатлѣніе, и на время фижмы сократились. Затѣмъ появилась масса всевозможныхъ сочиненій, такъ какъ дамы, сперва нѣсколько сдержавшись, довели наконецъ пружины до грандіозныхъ размѣровъ: „L'indignité et extravagance des paniers pour des femmes sensées et chrétiennes", „Satire sur les cerceaux, paniers et manteaux volants des femmes et sur leurs autres ajustements", наконецъ комедія Леграна „Les paniers" и проч., были тщетными попытками удержать невозможную моду. Косметиками притирались очень усердно, и лэди Монтегю писала изъ Парижа, что мѣстныя красавицы очень противны: „ихъ взбитые волосы походятъ на облако, а ярко-нарумяненныя щеки дѣлаютъ ихъ похожими не на людей, а на ободранныхъ телятъ". Каблуки дамы носили иногда въ 10 дюймовъ вышины и очень сожалѣли, когда эта мода прошла. Названія матерій и фасоновъ были самыя удивительныя, на какія способны только француженки: „jupe soufflée, decidée, fugitive, craintive et galante" и проч.; даже существовалъ „couleur de puce", даже въ оттѣнкахъ: „jeune puce, vieille, puceron" и проч. Уборка волосъ превзошла все, что было по этой части изобрѣтено человѣчествомъ конца XVIII столѣтія; парикмахеръ маркизы де-Помпадуръ имѣлъ 200.000 ливровъ годового дохода. Прическа, сперва поднявшаяся на футъ, доросла наконецъ до того, что стала въ восемь разъ больше головы. Чтобы удержать волосы на этой высотѣ, ихъ подбирали подушками на проволокѣ и на китовомъ усѣ. Приготовленная искуснымъ парикмахеромъ копна волосъ поступала въ вѣдѣніе модистокъ, которыя, подъ руководствомъ тѣхъ же куаферовъ, убирали ее павлиньими и страусовыми перьями, шнурами, жемчугомъ и цвѣтами. Иногда куафюра представляла видъ корзинки, полной цвѣтовъ или фруктовъ; прическа à la Minerve имѣла видъ шлема съ плюмажемъ; à la victoire — представляла солидный кустъ изъ лавровыхъ и дубовыхъ вѣтвей.

Марія-Антуанетта изобрѣла не менѣе замѣчательную куафюру—à la montagne: тутъ были горы, долина, ручьи изъ серебрянаго глазета, лѣса и парки; иногда на голову сажали корабль съ полными снастями и даже съ пушками. Болѣзнь королевы, отъ которой у нея вылѣзли всѣ волосы, положила предѣлъ этимъ уборамъ; она завела низенькій кудрявый паричокъ à l'enfant; весь дворъ нарядился такъ же, и огромныя прически исчезли безслѣдно. Къ концу 80-хъ годовъ появились у дамъ тросточки и лорнеты; онѣ также стали нюхать табакъ и завели изящныя табакерки.

Эпоха террора въ самый разгаръ революціи нисколько не смутила парижанокъ, и онѣ на слѣдующій же день послѣ казни Шарлотты Корде нацѣпили на себя чепцы и шарфики „à la Corday", которые были запрещены республиканскимъ правительствомъ. Введя „нормальное" правленіе, французы рѣшили ввести нормальный костюмъ; Луи Давидъ заявилъ прямо, что всевозможныя одежды должны быть замѣнены античнымъ плащомъ, сандаліями и туниками какъ для мужчинъ, такъ и для женщинъ.

Въ 1793 году въ аллеяхъ Люксембурга стали появляться барыни, одѣтыя Аспазіями, Фринами и Лаисами, и кавалеры въ видѣ Алкивіадовъ и Ахиллесовъ. Откровенность дамскаго костюма была такова, что мужчины ихъ называли impossibles;

но надо правду сказать, что костюмъ былъ безспорно красивъ и изященъ, хотя рѣшительно не шелъ ни къ климату ни къ условіямъ жизни. Одинъ современникъ описываетъ такимъ образомъ красавицу Тальенъ, явившуюся на большой балъ въ Оперу: „Она была въ бѣломъ атласномъ платьѣ греческаго стиля, съ голубымъ, шитымъ золотомъ, передникомъ римскаго образца, завязаннымъ назади золотыми кистями, съ краснымъ шарфомъ вокругъ таліи. Ея прелестныя руки, обнаженныя до плечъ, были украшены шестью жемчужинами и брильянтами въ браслетахъ; ноги были

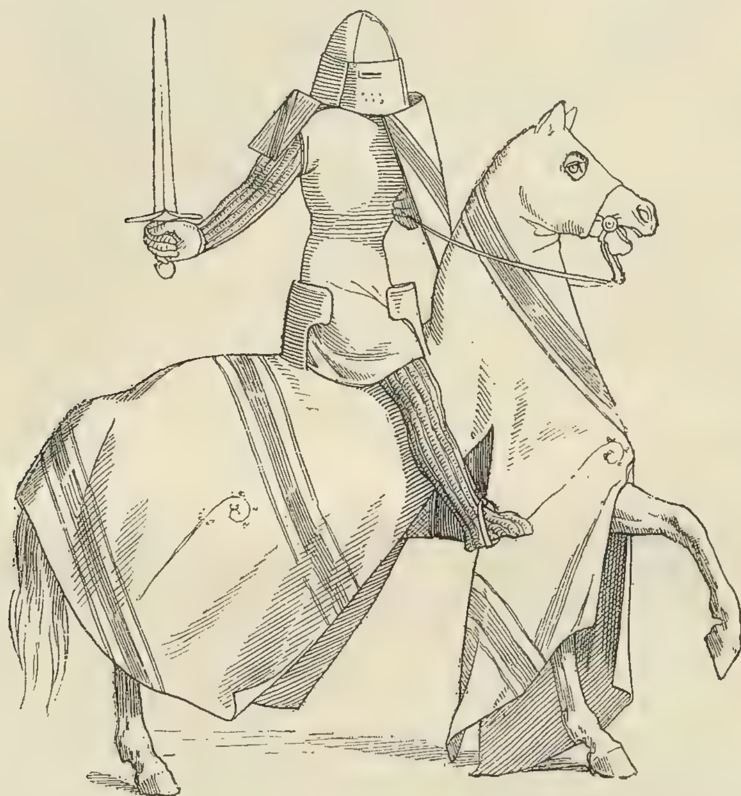


Рис. 676. Одежда для турнировъ.

обтянуты шелковымъ трико тѣлеснаго цвѣта, ступни и икры обвиты лентами отъ сандалій, платье было приподнято съ обѣихъ сторонъ до колѣнъ брильянтовыми пряжками, такъ что черезъ прорѣзъ мелькала нога; серьги, ожерелье, перстни, украшенія на головѣ—все сіяло камнями необычайной цѣны; нарядъ этотъ произвелъ общую сенсацію“.

Такой костюмъ не могъ пріобрѣсти права гражданства; черезъ нѣсколько мѣсяцевъ онъ исчезъ, но слѣды его въ дамскомъ костюмѣ остались. Стремленіе къ простотѣ заставило покинуть шнуровку, сузить насколько возможно юбку, уничтожить рукава и подпоясывать талію подъ самой грудью. Во времена консульства костюмы стали дѣлаться изъ болѣе плотныхъ тканей; поверхъ легкаго античнаго платья надѣвали мѣховыя шубки, куафюры приняли античный видъ. Измѣняясь сообразно съ

РЫЦАРСКІЕ ДОСПѢХИ И СНАРЯДЫ ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА. Битва при Розбекѣ.
Миніатюра Національной библіотеки въ Парижѣ.

Дозволено Цензурою. СПБ. Печ. въ Арт. зав. А. Ф. Маркса. СПБ. Изданіе А. Ф. Маркса въ СПБ.

климатическими условіями, въ 1811 году костюмъ до того отдалился отъ всякой естественности, что сталъ положительно карикатурнымъ,—талія поднялась такъ высоко, что непосредственно отъ нея открывался шейный воротъ, отъ этого коротенькаго лифа шла узенькая юбочка, далеко не доходившая до полу.

Наконецъ, убѣдившись въ невозможности носить такое безобразіе, снова рѣшились взяться за корсетъ, и талія спустилась на свое обычное мѣсто.

Что касается вооруженія, то такъ-называемое рыцарское одѣяніе, т. е. костюмъ, покрывающій желѣзомъ сплошь все тѣло, появляется въ средніе вѣка и долгое время держалось въ Европѣ, какъ необходимая принадлежность каждой арміи.

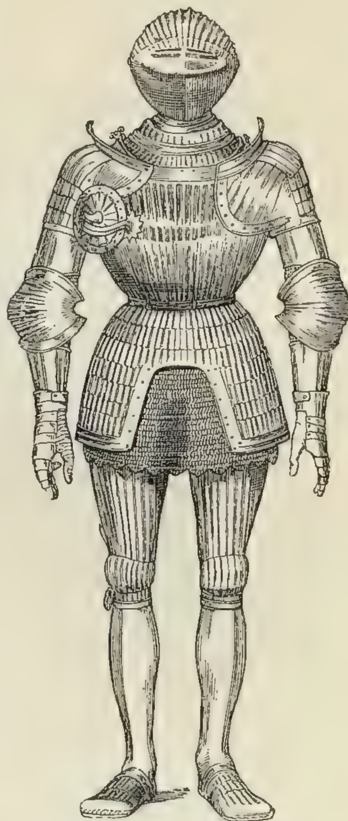


Рис. 677. Рыцарское вооруженіе среднихъ вѣковъ.

Металлическіе покровы вошли въ употребленіе въ глубокой древности. Гомеръ разсказываетъ въ Иліадѣ, какъ богъ Гефестъ выковалъ превосходный щитъ для Ахиллеса; тѣ же рапсодіи передаютъ подробное описаніе латъ, шлемовъ, наручниковъ и поножей грековъ. Въ Римѣ оружіе цѣнилось очень высоко, и было много превосходныхъ образцовъ вооруженія. Оружіе франковъ и галловъ получило уже своеобразную форму, которая, совершенствуясь, дошла наконецъ въ средніе вѣка до полнаго боевого костюма.

Рис. 678. Рыцарское вооруженіе среднихъ вѣковъ.

Сначала костюмъ этотъ былъ грубъ и неловокъ. Задача мастеровъ сводилась къ тому, чтобы сдѣлать суставы какъ можно болѣе подвижными. Для этого изобрѣтена была цѣлая система шарнировъ. Иногда эти шарниры замѣнялись кольчужной сѣткой, которая еще болѣе способствовала свободѣ движеній.

Голова покрывалась шлемомъ съ забраломъ, служившимъ для прикрытія лица. Иногда забрало состояло изъ трехъ частей: налобника, наглазника и набородника,

Рис. 679. Рыцарское вооруженіе XIV вѣка. Битва при Земпахѣ. Миніатюра 1385 года.

свободно вращавшихся на шарнирѣ. Для защиты затылка и шеи въ томъ мѣстѣ, гдѣ она видна поверхъ нагрудника, былъ еще нашейникъ, иногда составлявшій одно цѣлое со шлемомъ. Нашейникъ иногда превращался въ цѣлый воротникъ. Воротникъ

пряжками соединялся съ наплечниками, закрывавшими половину груди и спины. Рука покрывалась налокотниками и наручами, а кисти руки закрывали перчатками, при чемъ правая обыкновенно дѣлалась подвижнѣе и легче лѣвой.

Рис. 680—681. Одежда эпохи тридцатилѣтней войны. Смерть Валленштейна и его приверженцевъ (1634 г.).

Грудь и спина покрывались нагрудникомъ и наспинникомъ, связанными ремнями. На ногахъ были набедренники, наколѣнники и поножи, а ступни покрывались желѣзными башмаками.

Со введеніемъ огнестрѣльнаго оружія, когда рукопашные бои перестали быть единственнымъ способомъ сраженія, латы перестали сплошь покрывать воина: сапоги стали замѣняться высокими кожаными, но зато латы стали тяжелѣе. Въ XVI вѣкѣ нерѣдко латы вѣсили свыше 100 фунтовъ, одинъ шлемъ былъ вѣсомъ до 25 фунтовъ.

Рис. 682. Всадникъ эпохи Людовика XIII (по Мессонье).

До половины XVI столѣтія вооруженія дѣлались изъ полированной свѣтлой стали. Затѣмъ вошло въ моду вороненое оружіе—темно-синее, и наконецъ ему стали давать свѣтло-коричневый цвѣтъ, что составляло прекрасную гармонію съ золотыми насѣчками.

Изукрашивалось оружіе и латы богато, но цѣнился не самый матеріалъ, а гравировальная работа. Альбрехтъ Дюреръ, усовершенствовавшій травленіе гравюръ, далъ значительный толчокъ художественной обработкѣ оружія. Гравированіе при помощи травленія было очень просто. Сталь покрывалась тонкимъ слоемъ состава, нечувствительнымъ для крѣпкой водки; по этому слою процарапывали до самаго металла нужный рисунокъ; потомъ дѣлали изъ воску ограду вокругъ рисунка и въ образовавшійся бассейнъ наливали крѣпкой водки; водка дѣйствовала только на тѣ части металла, которыя были освобождены иглой отъ массы, и такимъ образомъ травили рисунокъ. Если желали получить выпуклый рисунокъ—поступали обратно, оставляя подъ массой линію рисунка и выцарапывая фонъ. Кромѣ травленія, оружіе чеканилось и украшалось накладными металлическими бляхами. На шлемѣ нерѣдко помѣщались фантастическія птицы, чеканенныя отдѣльно и иногда отличавшіяся превосходной работой.

Рис. 683. Ландскнехтъ (по Мессонье).

Разсматривая внимательно рисунки вооруженій среднихъ вѣковъ, мы невольно должны остановиться на слѣдующемъ положеніи: поверхъ панцыря *всегда надѣта цвѣтная безрукавка*, иногда очень богато отдѣланная. Это такъ называемый *супервестъ*, иногда расшивавшійся очень богато гербами, эмблемами и т. д. По супервесту отличали полководцевъ и солдатъ своей или чужой арміи, такъ какъ желѣзныя латы были въ общемъ весьма сходны между собой. Кромѣ того, супервестъ предохранялъ накаливаніе латъ отъ солнца и охлажденіе ихъ на морозѣ (см. раскрашенную таблицу XV).

Оружіе, употреблявшееся войсками, было: копье—иногда достигавшее 8 футовъ длины, съ серповидными клинками, напоминавшими наши лодочные багры; мечи и шпаги; моргенштерны—тяжелые шары, усаженные гвоздями и висѣвшіе на цѣпи короткой ручки (вродѣ нашего цѣпа); топоры, палицы, булавы и арбалеты (самострѣлы, луки); впрочемъ, послѣдніе употреблялись больше для охоты и долгое время держались только въ Англіи.

Рис. 684. Осадныя орудія среднихъ вѣковъ. Карлъ Смѣлый осаждаетъ Нейсъ.

Огнестрѣльное оружіе было очень неуклюже. Къ нему принадлежали: пищаль, иногда о трехъ стволахъ, изъ которой стрѣляли, положивши ее предварительно на подпорку; мушкетъ—болѣе легкое оружіе, иногда шестиствольное; аркебузъ со стволомъ въ 5 футовъ длины. Ручные пистолеты появились въ половинѣ XVI столѣтія. Надо упомянуть еще о томъ, что были ружья духовыя (изобрѣтеніе Нюрнберга въ 1430 г.) и заряжавшіяся съ казенной части, съ отвинчивающимся стволомъ.

Общей формы въ войскахъ достигнуть было трудно. Въ Германіи требовали, чтобы хотя одни алебардщики имѣли свой панцырь и шлемъ, но и этого не могли достигнуть. Изъ вольныхъ дружинъ лучше другихъ были вооружены ландскнехты

(вольныя дружины), особенно швейцарскіе, считавшіеся лучшимъ войскомъ и потому находившіеся на жалованьѣ у королей, какъ почетная стража. Только лейбъ-гвардія имѣла одежду общую—государственныхъ цвѣтовъ.

Форма войскъ упростилась только въ XIX вѣкѣ. Уже Наполеонъ въ своемъ походномъ сюртукѣ являлся образцомъ простоты. Теперь же обращаютъ вниманіе главнѣйшимъ образомъ на легкость военнаго убора.

Рис. 685. Одежда въ мирное время. Посѣвъ близъ замка. Миніатюра изъ Livres d'heures герцога Берри въ Парижѣ.

Рис. 686. Ландскнехтъ въ полномъ вооруженіи.

Алфавитный указатель рисунковъ

I тома «Исторіи Искусствъ».

Греческая утварь.

Греческіе костюмы.

Греческое зодчество.

Доисторическая эпоха.

Древне-христіанская живопись.

Древне-христіанская миніатюра.

Древне-христіанская мозаика.

Древне-христіанская скульптура.

Древне-христіанское зодчество.

Египетская скульптура.

Египетская стѣнопись.

Египетскіе костюмы.

Египетское зодчество.

Западно-Европейская живопись.

Западно-Европейская скульптура.

Западно-Европейскіе костюмы.

Западно-Европейское зодчество.

Итальянская живопись и скульптура.

Персидская скульптура.

Персидская стѣнопись.

Персидское зодчество.

Римская живопись.

Римская мозаика.

Римская скульптура.

Алфавитный указатель именъ и названій

въ I томѣ «Исторіи Искусствъ».

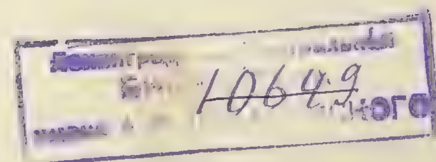
Оглавленіе раскрашенныхъ таблицъ и рисунковъ на цвѣтномъ фонѣ, приложенныхъ къ I тому «Исторіи Искусствъ».

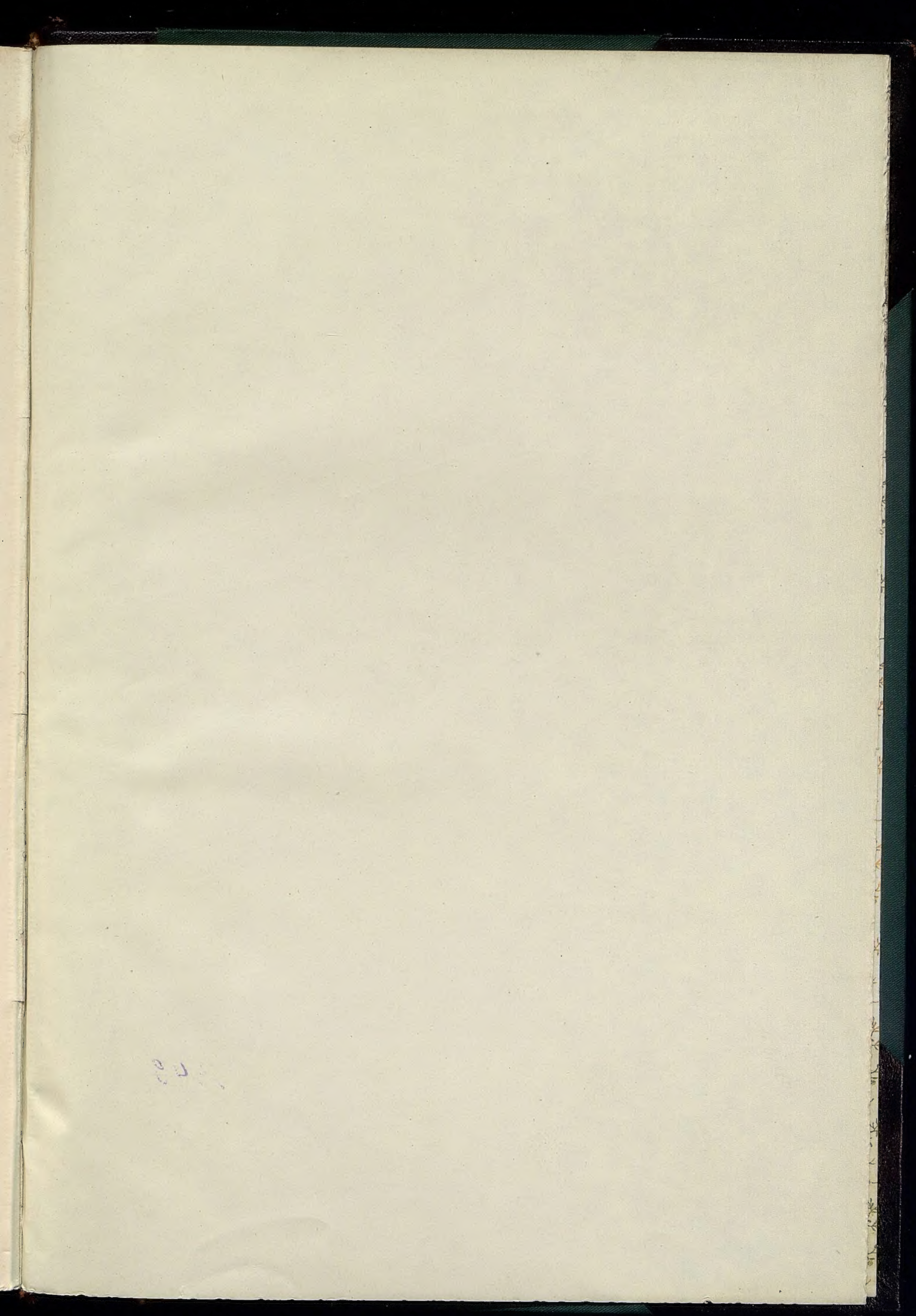
I. Раскрашенныя таблицы.

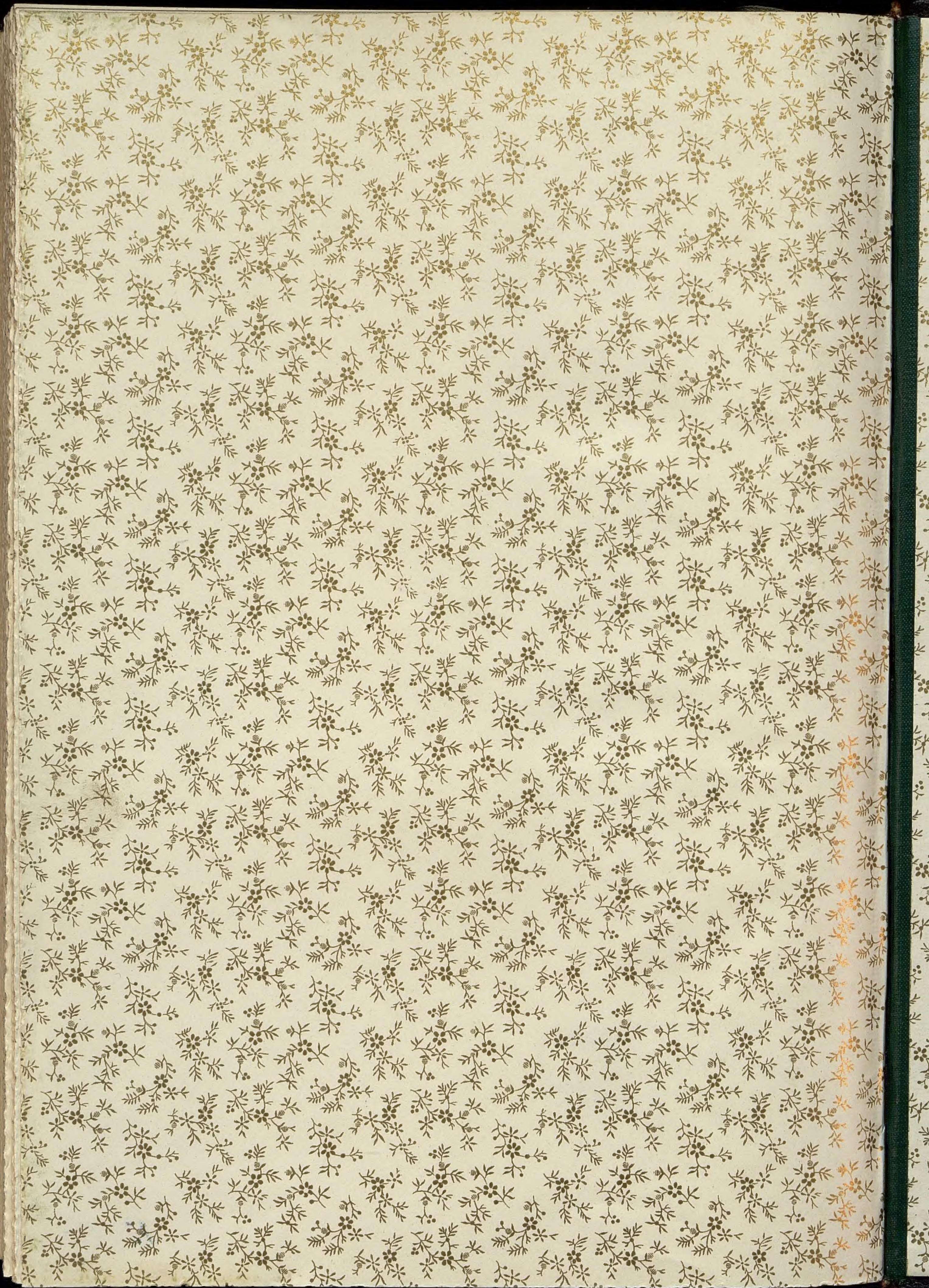
II. Рисунки на цвѣтномъ фонѣ.

Оглавленіе

ПЕРВАГО ТОМА.







28-301/I.

Переплетная „Нивы", СПБ.